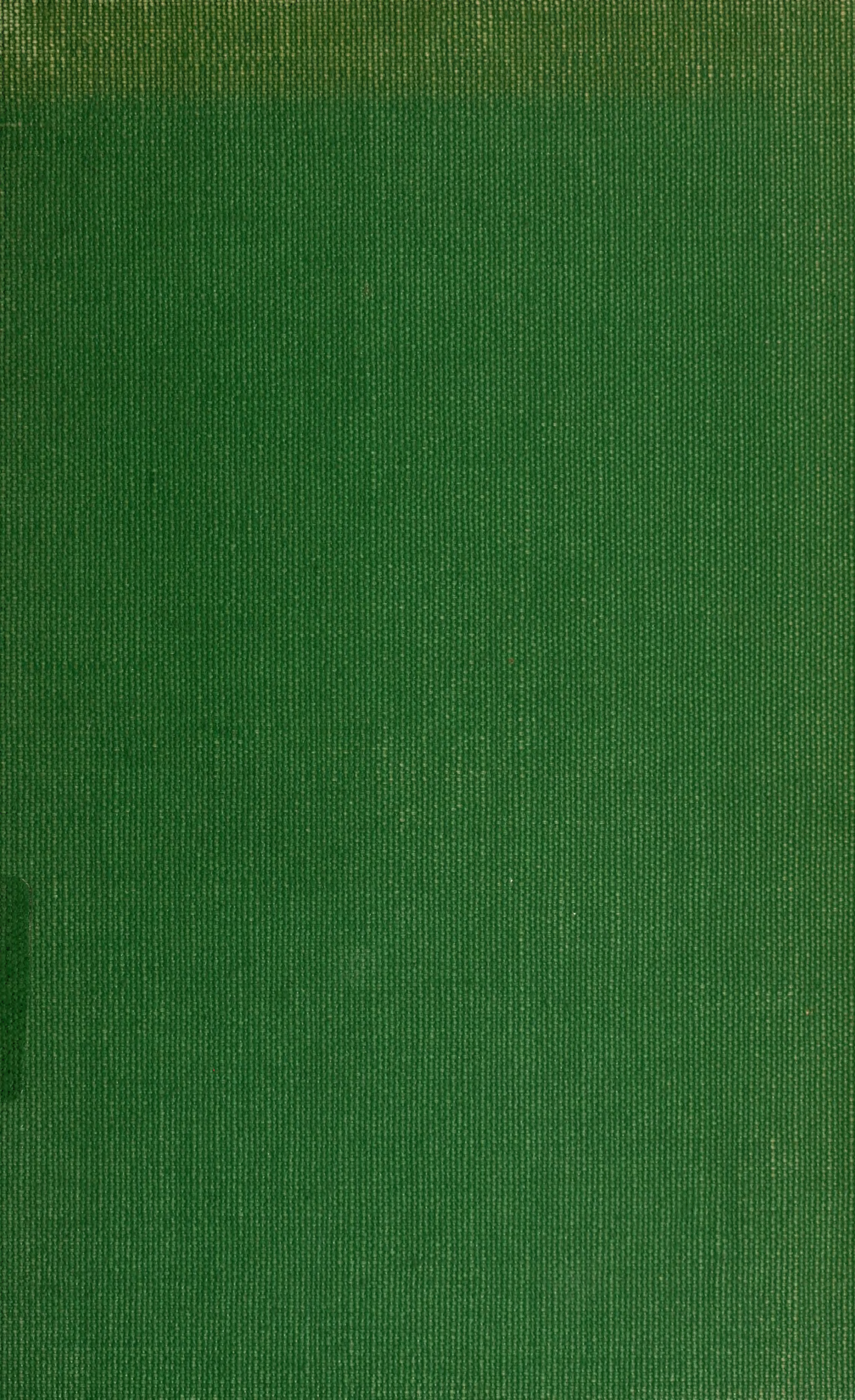
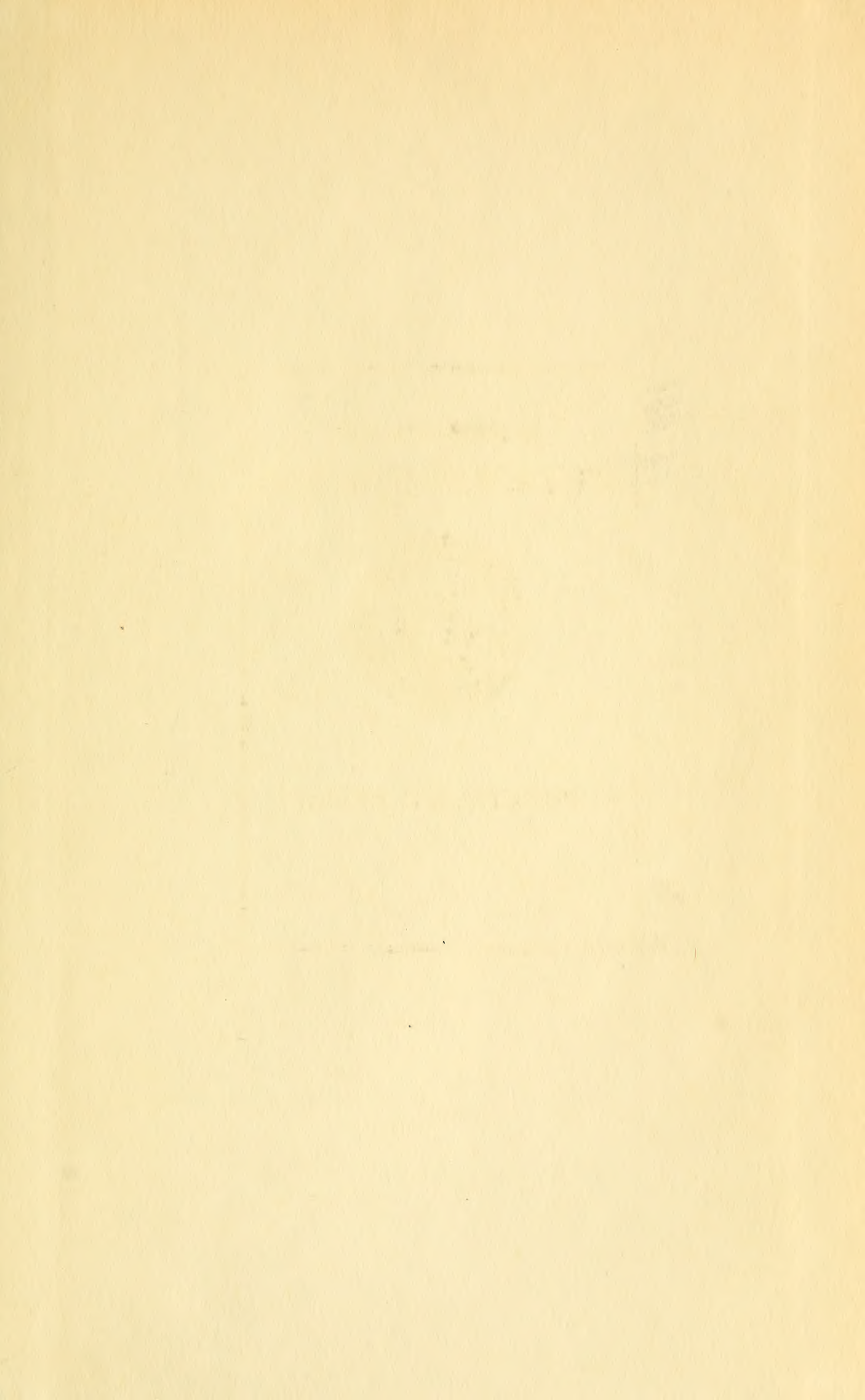
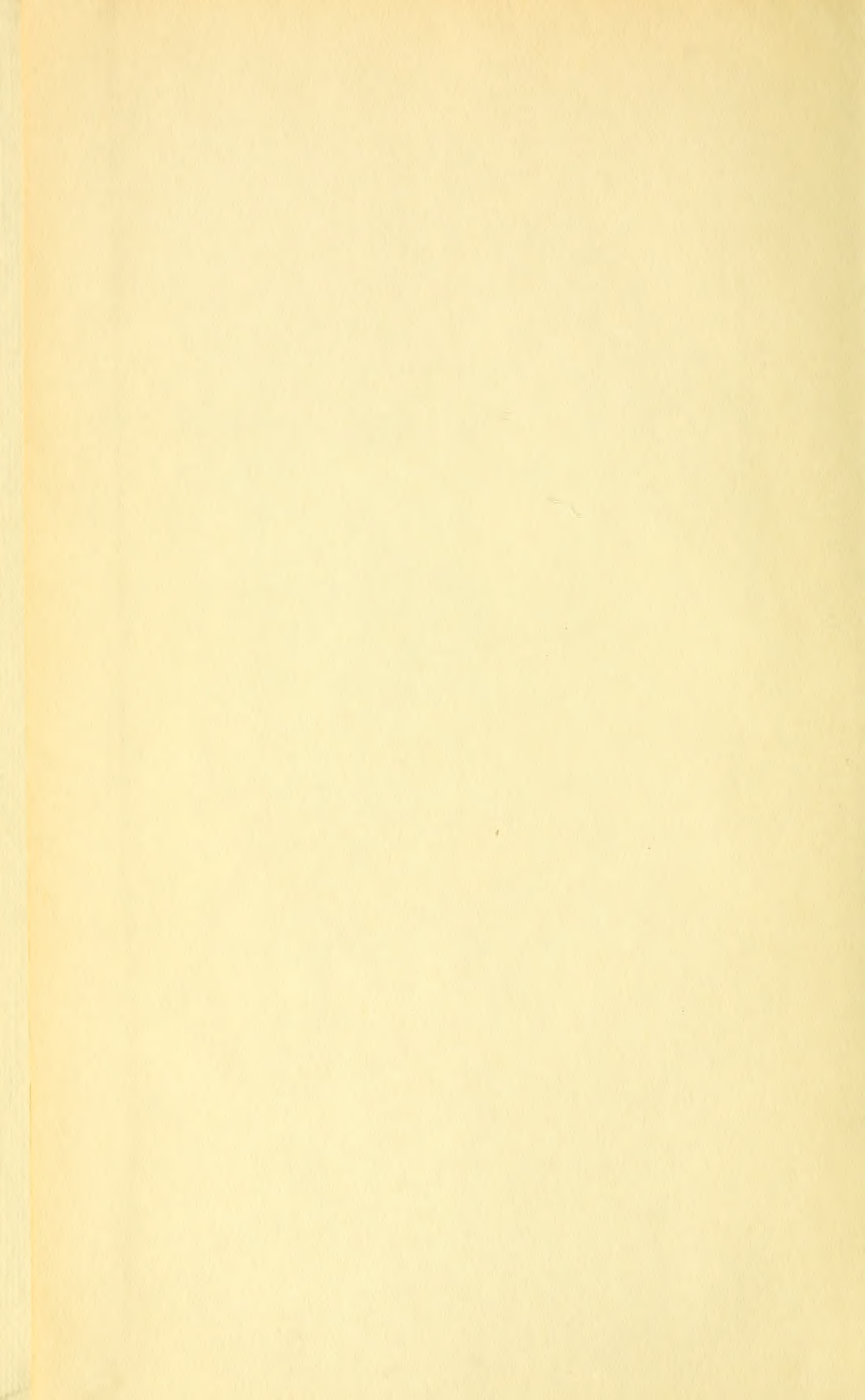










ZWEITE

BEETHOVENIANA.

NACHGELASSENE AUFSÄTZE

VON

GUSTAV NOTTEBOHM.

LEIPZIG,
VERLAG VON C. F. PETERS.
1887.

Die folgenden Aufsätze haben sich im Nachlasse Nottebohm's vorgefunden. Ein Theil davon wurde seinem wesentlichsten Inhalte nach bereits in Zeitschriften mitgetheilt (I—XLII und theilweise auch LVI im »Musikalischen Wochenblatt« der Jahre 1875—1879, XLIII in der »Allgemeinen musikalischen Zeitung« vom Jahre 1873), erscheint aber hier vielfach umgearbeitet und erweitert. Die Einleitung musste nach vorhandenen Andeutungen zusammengestellt werden. Der letzte Aufsatz ist Fragment; er wird aber hier mitgetheilt, weil er doch zu einem Ergebniss führt. Bezüglich XLIII ist die Notiz Nottebohm's erwähnenswerth: »Wenn sich nachweisen lässt, dass der türkische Marsch und der Derwisch-Chor in der Musik zur „Weihe des Hauses" vorkamen, so muss der Aufsatz geändert werden. Es giebt dann keinen Zweifel mehr: Alle Nummern der „Ruinen von Athen" kamen in der „Weihe des Hauses" vor«.

E. Mandyczewski.



INHALT.

Einleitung.

Was diese Aufsätze sollen? Um es kurz zu sagen, es sollen (mit Ausnahme einiger, die ein anderes Ziel verfolgen) biographische Beiträge sein, das Wort „biographisch" nur auf den schaffenden Künstler bezogen, und „Beiträge", beinahe ausschliesslich aus Arbeitsbüchern und Skizzenblättern Beethoven's geschöpft.

Dass diese Arbeitsbücher und Blätter zu einer Kenntniss der Kunst Beethoven's und zur Geschichte seiner Werke in bedeutendem Grade beitragen können, darf als bekannt angenommen werden. Ihre Beitragsfähigkeit lässt sich, wenn man von Nebendingen absieht, als eine dreifache bezeichnen. Erstlich kann mit ihrer Hilfe die genaue Compositionszeit sehr vieler Werke, die Zeit, in der sie begonnen und beendigt wurden, bestimmt werden; dann machen sie uns in nicht ausgeführten Skizzen, in liegengebliebenen Arbeiten und in allerhand Bemerkungen mit künstlerischen Absichten Beethoven's bekannt, von denen wir auf einem anderen Wege nichts erfahren; endlich gewähren sie bis auf einen gewissen Punkt einen Blick in Beethoven's Werkstätte.

Beethoven ist der einzige von unseren grossen Componisten, bei dem man den Vortheil hat, zur Erlangung solcher Ergebnisse Skizzenbücher benutzen zu können. Von allen unseren anderen grossen Componisten ist es nicht bekannt, dass sie so skizzirt und so Skizzenbücher geführt haben, wie es Beethoven that. Man kann mit Sicherheit behaupten, dass sie gar nicht oder im Vergleich mit Beethoven sehr wenig skizzirt haben. Dass Beethoven Skizzenbücher brauchte, hängt mit der Art seines

Schaffens zusammen. Beethoven hat langsam und mühsam gearbeitet. Die Gedanken kamen eruptionsweise zum Vorschein und mussten vielfach gewendet werden, bevor sie die endgiltige Form erhielten. Berücksichtigt man nun noch, dass Beethoven immer oder fast immer an einigen Werken zugleich arbeitete, so wird man es begreiflich finden, dass das Gedächtniss dem im Inneren unablässig vor sich gehenden Bildungs- und Umbildungsprocess nicht immer folgen konnte, und dass die Nöthigung eintrat, das Gefundene schriftlich festzuhalten. Das Skizziren, das Führen von Skizzenbüchern wurde zur Gewohnheit, zum Bedürfniss, das kleinste Stück musste entworfen sein, bevor es in's Reine geschrieben wurde. Beethoven hat seine Skizzenbücher überwacht, d. h. er hat früher geschriebene später durchgesehen. Stellen, die ihn anzogen, wurden dann abgeschrieben, und Compositionsarbeiten, die früher liegen gelassen wurden, wieder aufgenommen und zum Theil beendigt. Auf diese Weise sind das „Opferlied“ op. 121b, die Ouverture op. 115 und ein Theil der Bagatellen op. 119 fertig geworden. Bei der Composition grösserer Werke wurde die meiste Zeit auf's Skizziren verwendet. Erklärlich ist es, wenn Beethoven verhältnissmässig wenig Werke geschrieben hat. Er war wenigstens dreissig Jahre lang unablässig thätig, hat aber in dieser Zeit nicht so viel Werke hervorgebracht, als irgend einer von unseren anderen grossen Meistern in einer kürzeren Zeit. Hätte Beethoven so leicht und schnell gearbeitet, als beispielsweise Haydn und Mozart, so müsste die Anzahl seiner Compositionen wenigstens um die Hälfte grösser sein, als sie es wirklich ist.

Ohne das Geheimniss des Genius zu verrathen, geben die Skizzen Beethoven's eine Vorstellung von seinem Produciren. Sie veranschaulichen das bruchstückweise Entstehen und langsame Heranwachsen einer Composition. Für uns nun hat diese Art des Schaffens etwas Räthselhaftes. Das Räthselhafte liegt in erster und letzter Instanz in dem Kampf Beethoven's mit seinem Dämon, in dem Ringen mit seinem Genius. In diesen Skizzenbüchern hat der Dämon gehaust. Der Dämon aber ist entwichen. Der Geist, der ein Werk dictirte, erscheint nicht in den Skizzen. Die Skizzen offenbaren nicht das Gesetz, von

dem sich Beethoven beim Schaffen leiten liess. Von der Idee, die nur im Kunstwerk selbst zur Erscheinung kommt, können sie keine Vorstellung geben. Nicht den ganzen Process des Schaffens, sondern nur einzelne, unzusammenhängende Vorgänge daraus können sie vor Augen legen. Was man organische Entwicklung eines Kunstwerkes nennt, liegt den Skizzen fern. Damit ist gesagt, dass sie zum Verständniss und rechten Genuss eines Kunstwerkes nicht beitragen. Gewiss, zum Verständniss eines Kunstwerkes sind sie überflüssig, aber nicht zum Verständniss des Künstlers, wenn dieses ein vollständiges, umfassendes sein soll; denn sie sagen etwas aus, was das fertige Kunstwerk, in dem jede an die Vergangenheit erinnernde Spur abgestreift ist, verschweigt. Und dieses Etwas, dieser Ueberschuss, den die Skizzen bieten, fällt der Biographie des Künstlers Beethoven, der Geschichte seines künstlerischen Entwicklungsganges anheim.

Der Verfasser war bei seiner Arbeit von der Beschaffenheit und Ergibigkeit seiner Vorlagen abhängig. Das vorhandene Material war je nach seiner Ergibigkeit verschieden anzufassen. An einer Stelle gab es ein chronologisches Ergebniss zu verzeichnen, an einer anderen war ein kurzer Ueberblick über Beethoven's Thätigkeit innerhalb eines gewissen Zeitraumes, und an einer dritten ein Einblick in die Gedankenwerkstatt Beethoven's vergönnt. Bei den zu beschreibenden Skizzenbüchern war nirgends eine vollständige Wiedergabe der darin vorkommenden Skizzen geboten; überall genügte eine Auswahl, eine Wiedergabe der hervortretendsten Themen und Anfänge eines Satzes. Die Natur des Gegenstandes verlangte überall eine möglichst kurze und sachliche Darstellung. Bei der Darlegung der Skizzen waren weitläufige Erklärungen, ästhetisirende Bemerkungen u. dgl. möglichst fern zu halten. In der Meinung, dass vieles Erklären zur Klarheit kaum beitragen würde, lässt der Verfasser den Leser bei den Skizzen oft allein, ohne eine Bemerkung über deren Bedeutung, Beziehung u. dgl. zu machen. Die Erscheinungen, welche die Skizzenbücher Beethoven's bieten, wiederholen sich, und es würde eine überflüssige Mühe sein, bei jeder nach dieser oder nach jener Richtung einschlagenden

Skizze immer die eine oder die andere Bemerkung oder Erklärung zu wiederholen. Ueberdies sprechen die Skizzen so deutlich, dass Jeder, der Augen für solche Dinge hat, sehen muss, was da vorgeht.

In allen Skizzenbüchern Beethoven's kommen unbenutzte Entwürfe vor. Es wurde dies nicht jedesmal bemerkt, sondern oft nur darauf aufmerksam gemacht, wenn etwas Besonderes mit den liegengebliebenen Skizzen verbunden war, wenn ihrer sehr viele waren, oder wenn sie beachtenswerthe Ueberschriften hatten.

Kürzungen in der Schreibweise wurden getreu beibehalten, auch solche wie Seite 232 Takt 26, wo die ersten zwei Viertelnoten zusammengehören und zugleich angeschlagen werden sollen. Beethoven hat in seinen Skizzen manche Noten eine Stufe zu hoch oder zu tief geschrieben; Stellen, bei denen kein Zweifel oblag, sind geändert worden. Es war aber nicht rathsam, dies überall zu thun. Der Leser muss die Sache nicht überall streng nehmen, er muss sich an die Flüchtigkeit und Schnelligkeit erinnnern, mit der die Skizzen geschrieben wurden. Stellen, die in unserer Wiedergabe zweifelhaft sind oder unrichtig sein können, sind mit (?) bezeichnet. Eintritte der Varianten wurden theils mit +, theils mit „oder“ angedeutet. Das „etc.“ rührt jedesmal von Beethoven her; mit „u. s. w.“ bezeichnen wir unsere Kürzung.

I.

Sechs Skizzenhefte aus den Jahren 1825 u. 1826,

früher im Besitz von Anton Schindler, jetzt in der königl. Bibliothek zu Berlin befindlich, gewähren einen Einblick in die Entstehung einiger der letzten Quartette. Die Hefte haben Kleinquerformat und gehören chronologisch zusammen; eins schliesst sich dem andern unmittelbar an*). Wir verzeichnen hier die fertig gewordenen Compositionen, die in den Heften der Reihe nach berührt werden.

Im 1. Heft: 3., 4. und 5. Satz des Quartetts Op. 130 (in B-dur) und Fuge Op. 133.

Im 2. Heft: 4. und 5. Satz des Quartetts Op. 130; Fuge Op. 133; Kanon »Si non per portas« und Kanon »Freu dich des Lebens« (früherer Entwurf). Der erste Kanon ist gedruckt, der zweite nicht.

Im 3. Heft: 5. Satz des Quartetts Op. 130; Fuge Op. 133; fugirtes Adagio, Allegro in $\frac{6}{8}$-Takt (D-dur), Variationen und Finale des Quartetts Op. 131 (in Cis-moll); Kanon »Freu dich des Lebens« (späterer Entwurf).

Im 4. Heft: Variationen, Presto (E-dur) und Finale des Quartetts Op. 131.

Im 5. Heft: Variationen, Presto und Finale des Quartetts Op. 131.

---

*) Die Hefte sind nicht in der richtigen Reihenfolge gebunden. Fünf stehen in unrichtiger Reihenfolge (5, 2, 1, 3, 4) in einem Bande, und das sechste ist mit einem Heft aus etwas späterer Zeit zusammen gebunden. Oben nehmen wir die richtige Ordnung an.

Im 6. Heft: fugirtes Adagio, Variationen, Presto, Adagio in $\frac{3}{4}$-Takt (Gis-moll) und Finale des Quartetts Op. 131.

Aus Daten, welche sich an die vorkommenden Kanons knüpfen, und aus Briefen geht hervor, dass das 2. Heft spätestens im September 1825, das 3. spätestens im December 1825 gebraucht wurde und dass alle sechs Hefte der Zeit von frühestens März 1825 bis spätestens Mai 1826 angehören*). Aus der Stellung der Skizzen geht hervor, dass Beethoven gleichzeitig an den letzten vier Sätzen des Quartetts Op. 130 und an der Fuge Op. 133, ferner gleichzeitig an allen grösseren Sätzen des Quartetts Op. 131 arbeitete und dass letzteres erst begonnen wurde, als das in B-dur in den Skizzen fertig war. Da das Quartett in B-dur zwischen September und November 1825 in Partitur geschrieben wurde, so kann das in Cis-moll in der nämlichen Zeit oder etwas früher begonnen worden sein. Spätestens im September 1826 war letzteres fertig.

---

*) Der Kanon »Si non per portas« wurde am 26. September 1825 und der Kanon »Freu dich des Lebens« am 16. December 1825 ins Reine geschrieben. Hierauf gründet sich die Angabe, dass das 2. Heft, in dem der erste Kanon vorkommt, spätestens im September 1825, und das 3. Heft, in dem der andere Kanon vorkommt, spätestens im December 1825 benutzt wurde.

Die entscheidenden Briefstellen stellen wir hier zusammen.

Beethoven schreibt am 19. März 1825 an Neate: »*Quant aux Quatuors . . . . j'en ai achevé le premier, et je suis à present à composer le second, qui, comme le troisième, sera achevé dans peu de temps.*« Das hier gemeinte erste Quartett ist das aus Es-dur (Op. 127), das zweite das in A-moll, das dritte das in B-dur. Da in den vorliegenden Heften keine Skizzen zum Quartett in A-moll vorkommen, so kann das 1. Heft nicht vor März 1825 in Angriff genommen worden sein.

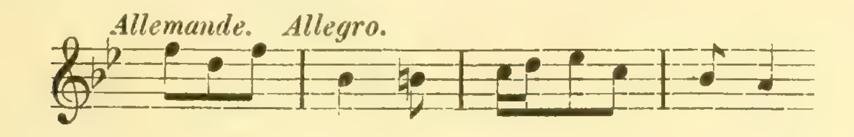
In einem Briefe vom 29. August 1825 an den Neffen heisst es: »Das 3te Quartett enthält auch 6 Stücke und wirklich wird es in 10 höchstens 12 Tagen ganz vollendet sein.«

Am 20. Mai 1826 schreibt Beethoven an den Verleger Schott in Betreff des Quartetts in Cis-moll: »Auch war damals (am 6. April 1826) das Quartett noch nicht vollendet, welches jetzt beendigt ist.« Druckfertig wurde das Quartett nicht vor Juli, und erst am 29. September 1826 konnte Beethoven an Schott schreiben: »Das Quartett aus Cis-moll werden Sie hoffentlich schon haben.«

Von den Skizzen zum Quartett in B-dur heben wir zunächst eine zum dritten Satz



und eine zum vierten Satz aus.



Der Satz, dessen Anfang wir hier in B-dur sehen, war ursprünglich für das Quartett in A-moll bestimmt. In einem Skizzenheft aus etwas früherer Zeit ist er in A-dur concipirt.*) In den vorliegenden Heften erscheint er, bald nach obigem Entwurf, in G-dur.

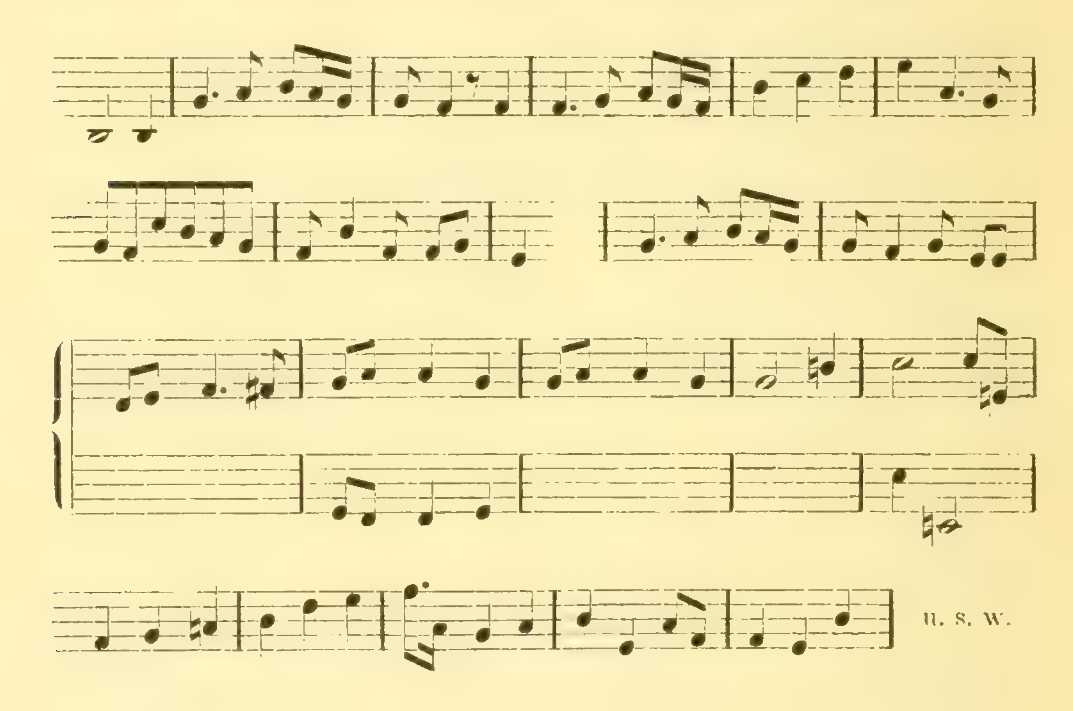


*) Vgl. »Beethoveniana«, S. 53.

Die Melodie der Cavatine ist, wie so manche andere, erst nach wiederholten Ansätzen und stückweise entstanden. Wir verzeichnen hier den Anfang einer der ersten grösseren Skizzen



und hier den einer etwas später geschriebenen Skizze.



In kleinen Skizzen



werden einzelne Stellen der endgiltigen Form näher gebracht.

Die Fuge Op. 133, die bekanntlich ursprünglich zum Quartett in B-dur gehörte, hat, wie man sich denken kann, viel Arbeit gekostet. Das Thema gehört einer etwas früheren Zeit an. Es hat in seinen ersten vier Noten Aehnlichkeit mit dem in der Einleitung des Quartetts in A-moll auftretenden Durchführungsmotiv und ist gleichzeitig mit dem ersten Satz jenes Quartetts entstanden. Skizzen dazu werden anderwärts vorgelegt*). In den vorliegenden Skizzenheften ist die Arbeit zunächst auf die Gewinnung von Gegenthemen gerichtet. Beethoven stellt deren viele auf, und eines lautet anders, als das andere. Man sehe hier,



hier,



hier,



*) Siehe den Artikel LVIII.

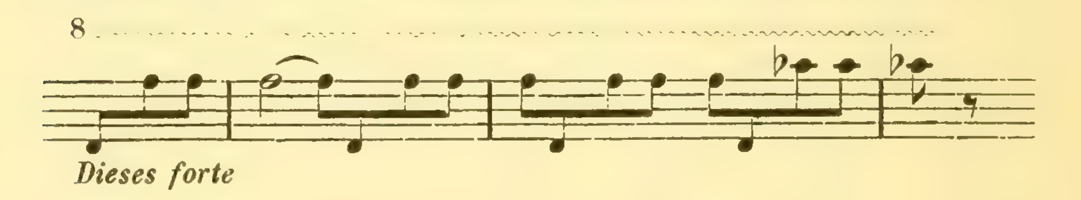
hier (wo es auf Achtelnoten abgesehen ist)



und hier.

2do
(Violino 1.)

Das jetzige erste Gegenthema erscheint erst nach längerer Arbeit.



Während dieser Arbeit wurden auch Engführungen



und andere Künstlichkeiten gesucht und Durchführungen ins Auge gefasst.

Das Fugenthema zu Anfang des Quartetts in Cis-moll hat erst nach einigen Ansätzen feste Gestalt und seine endgiltige Fassung angenommen. Die erste Skizze

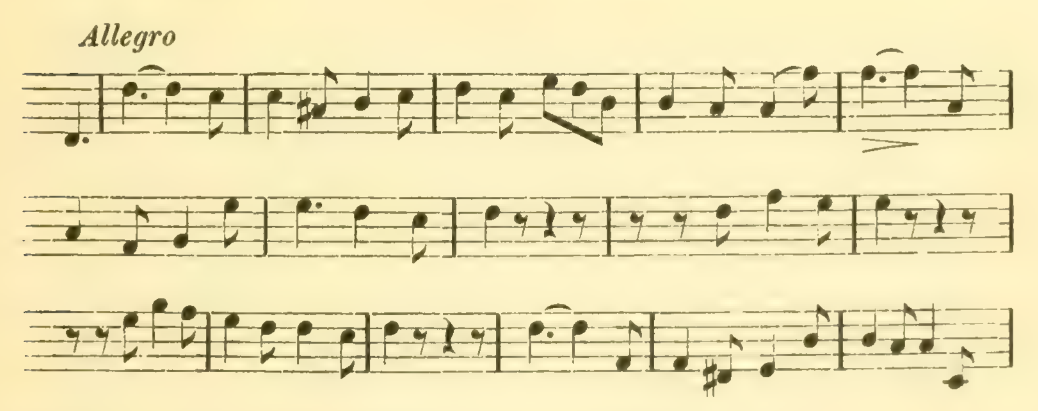


beweist, auch wenn Schreibfehler bei einigen Noten darin anzunehmen sind, dass, als sie geschrieben wurde, das Thema noch nicht festgestellt war. Unter den etwas später geschriebenen Skizzen, welche mit der gedruckten Fassung ziemlich oder ganz übereinstimmen, machen sich reale Beantwortungen



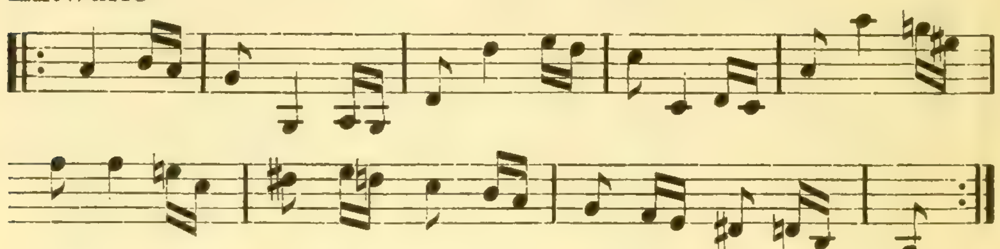
des Themas (in der Oberquinte oder Unterquarte von der ersten Note an) bemerkbar.

Die Melodie zu Anfang des folgenden Satzes ist in der ersten Skizze



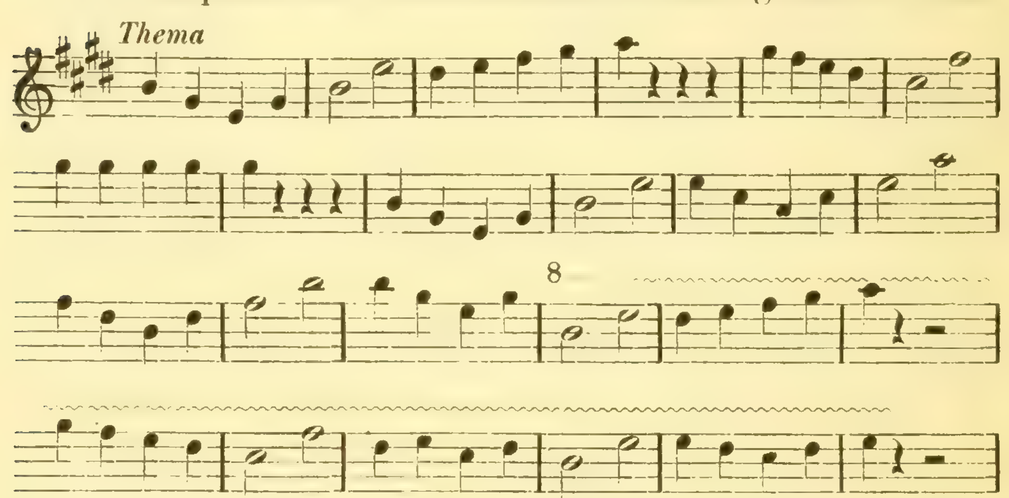
kürzer und anders gefasst, als im Druck.

Das Thema zu den Variationen stimmt in einem der ersten Entwürfe



im Wesentlichen mit der gedruckten Form überein, nur lautet eine Note anders, und dann sind die Motive, aus denen es besteht, zum Theil anders, in eine andere Octave gelegt. Der zweite Theil des Themas entstand später.

Der Hauptsatz des Prestos lautet in der ersten grösseren Skizze



einfacher und kürzer, als im Druck. Das im zweiten Theil vorkommende Spiel mit den aus den ersten Takten des Themas gewonnenen Motiven entstand erst bei fortgesetzter Arbeit. Auch andere Stellen und Melodien



lauteten ursprünglich anders, als jetzt.

Die Skizzen zum nächstfolgenden Adagio, von denen eine so



anfängt, entkräften die Behauptung von Fétis, die Hauptmelodie sei einem alten französischen Liede entnommen.*) Beethoven würde, nachdem er jene Skizze geschrieben hatte, nicht zwei Noten geändert haben und, wie er es in den Quartetten Op. 59 gethan hat, es gewiss hinzu geschrieben haben, wenn er eine fremde Melodie benutzt hätte.

Die Hauptthemen des letzten Satzes des Quartetts in Cismoll mussten einige Wandlungen durchmachen, bis sie so wurden, wie wir sie kennen. Der erste Entwurf



zeigt noch gar keine Aehnlichkeit mit der gedruckten Form. In zwei später und unmittelbar nacheinander geschriebenen Skizzen, von denen die erste so,



die andere so lautet,

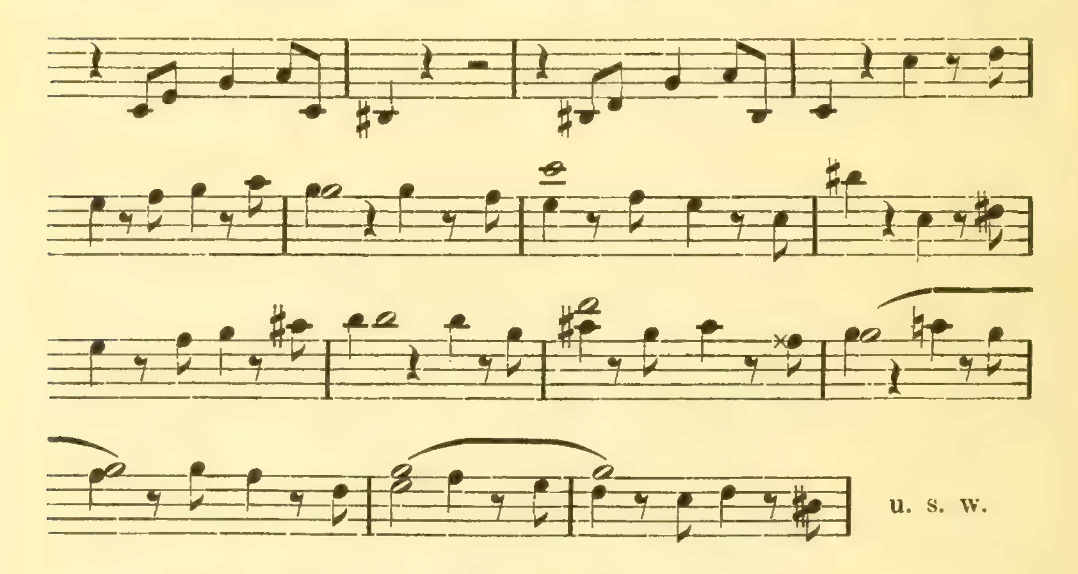


*) »Celui-ci, dont la phrase mélodique principale est tirée d'une ancienne chanson française, est« . . . . (»Revue musicale«, 1830. 2. Serie, Tome I, 351.)

ist die kleine Periode, mit der der Satz beginnt, gefunden, nicht aber die darauf folgende Melodie. Die beiden Skizzen bringen hier verschiedene Melodien. Beethoven ändert nun die Takt- und Tonart, und da erscheint jene Melodie in ihrer ursprünglichen Fassung.



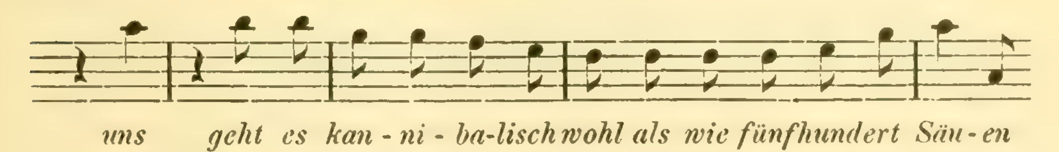
Beethoven versucht den Anfang auch im $\frac{2}{4}$-Takt und kehrt dann zur früheren Taktart zurück. Jene Melodie erhielt, wie eine zum Durchführungstheil gehörende Skizze beweist,



ihre endgiltige Form nach und nach und erst im weitern Verlauf der Arbeit.

Nun sind noch andere in den Heften vorkommende Skizzen anzuführen.

Zwischen Arbeiten zur Fuge Op. 130 erscheint folgende Stelle.



Wenn man diese Noten nicht alle so genau nimmt, wie sie da stehen, und sich eine kleine Aenderung erlaubt, so gewinnt man einen zweistimmigen Kanon im Einklang. Vielleicht war es auch auf einen solchen abgesehen.

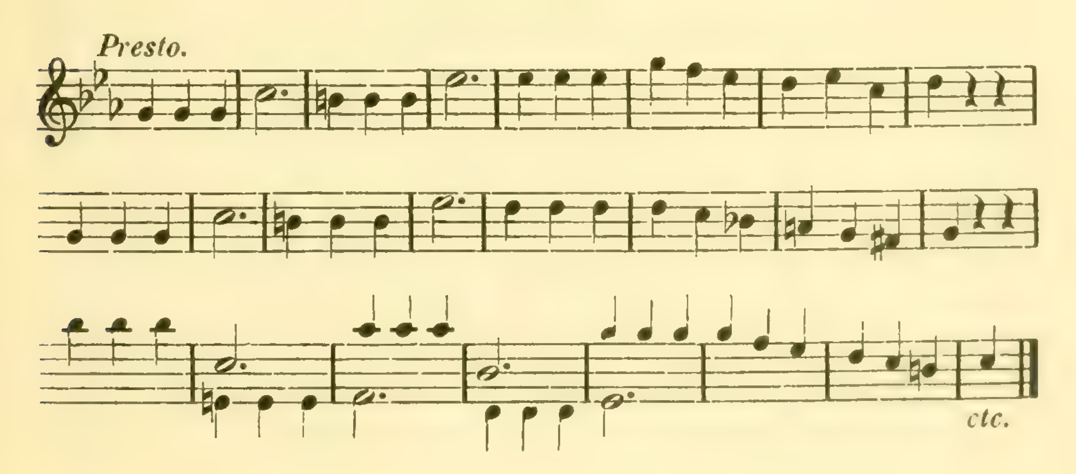
Bald darauf erscheint ein früher erwähnter Kanon

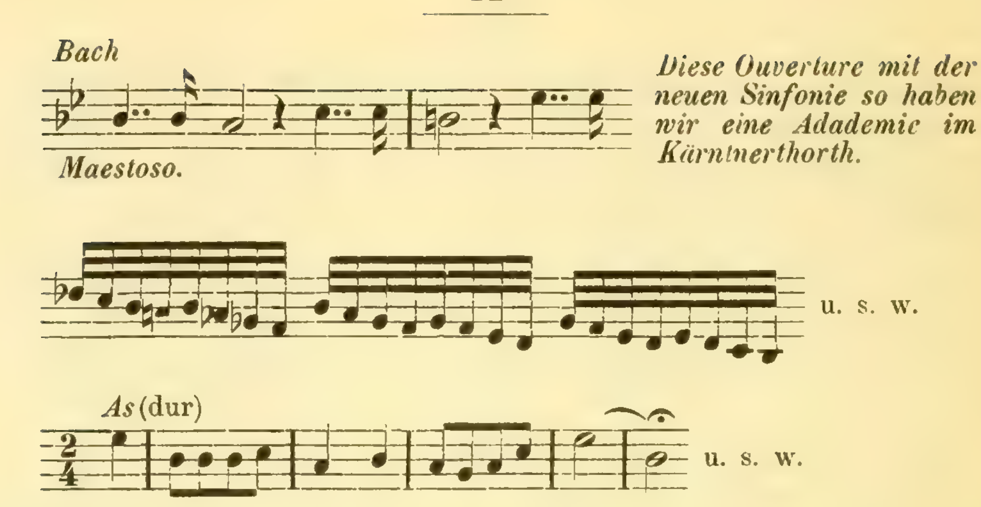


und ein Ansatz zu einem grösseren Gesangstück.



Zu Anfang des 3. Heftes finden sich andere liegengebliebene Entwürfe, von denen einige so anfangen:





Sämmtliche Entwürfe füllen ungefähr acht (kleine) Seiten, und da nehmen die zu der Ouverture über den Namen »Bach« den meisten Raum (etwa 6 Seiten) ein. Bei der ersten Skizze ist von Schindler's Hand bemerkt: »Scherzo zur 10ten Symphonie«. Bei der letzten Skizze steht: »Andante zur 10. Symphonie (in As)«. Das sind also die Skizzen, welche zur Entstehung der Fabel von der zehnten Symphonie Anlass gegeben haben. Man hat in den Skizzen das entwickelungsfähige Embryo einer neuen Symphonie sehen wollen und die Sache so dargestellt, als wenn, falls Beethoven eine zehnte Symphonie geschrieben haben würde, er von jenen Notirungen ausgegangen wäre. Man braucht nicht viel in den Skizzenbüchern Beethoven's zu blättern, um eine solche Ansicht unhaltbar, wenigstens aller Wahrscheinlichkeit entbehrend zu finden. Wir sehen in jenen Skizzen nur augenblickliche Einfälle, wie sie bei Beethoven zu Tausenden vorkommen, und die eben so dazu bestimmt waren, liegen zu bleiben, wie die vielen unausgeführt gebliebenen Skizzen, die in andern Skizzenbüchern zu finden sind. Was Marx (L. v. Beethoven's Leben und Schaffen, II, 290) sagt, Beethoven habe sich mit einer zehnten Symphonie getragen, ist zu viel gesagt. Das Tragen mit einer Composition ist mit einer anhaltenden Beschäftigung damit verbunden. Davon kann man aber hier nicht sprechen. Jene Skizzen sind nicht fortgesetzt worden. In den folgenden Heften zeigt sich keine Spur mehr davon. Hätte Beethoven so viel Symphonien geschrieben, als er angefangen hat, so be-

sässen wir ihrer wenigstens fünfzig. Skizzen zu einer Ouverture über den Namen »Bach« sind schon in den Jahren 1823 und 1824 aufgeschrieben worden. Hätte Beethoven sie alle ausgeführt, so hätten wir drei verschiedene Bach-Ouverturen. Dass Beethoven wiederholt auf den Gedanken zurückkam, eine solche Ouverture zu schreiben, beweist, dass es damit ernstlicher gemeint war, als mit jener Symphonie.

Bald nach jenen Skizzen schreibt Beethoven:



Schindler bezeichnet (Hirschbach's »Repertorium« v. J. 1844, S. 2) das Stück als einen Scherz auf Duport, den damaligen Administrator des Kärnthnerthortheaters, und bemerkt: »Mit diesem Marsch wollte sich Beethoven bei diesem Administrator wegen Ueberlassung des Kärnthnerthortheaters bestens empfehlen, damit er ihm nicht wieder so grosse Schwierigkeiten mache, als das Jahr vorher, wo die 9. Symphonie und die grosse Messe zur Aufführung gebracht werden sollten.« Uns ist der Scherz nicht verständlich.

Noch ist ein früher erwähnter zweistimmiger Kanon im Einklange anzuführen.



Dieser Kanon (in seiner letzten Fassung) bildet die Scheide zwischen den Skizzen zum Quartett in B-dur (mit der Fuge Op. 133) und zu dem in Cis-moll.

II.

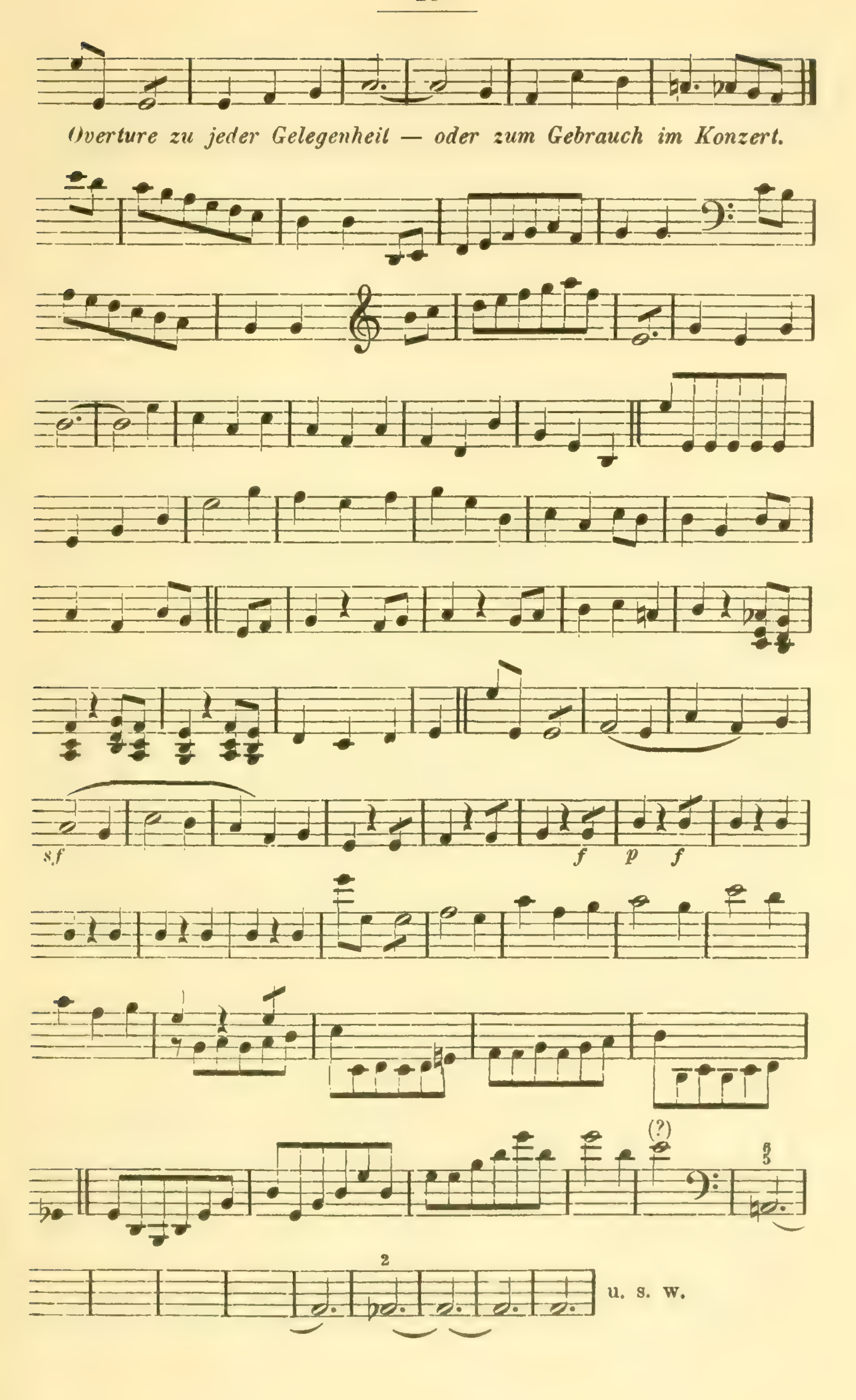
Skizzen zur Ouverture Op. 115.

Es haben sich in den letzten Jahren an verschiedenen Orten Entwürfe gefunden, welche geeignet sind, das in einem früheren Artikel über die Ouverture Op. 115 Gesagte zu vervollständigen.*) Wir fassen das gesammte Material, wie es nun vorliegt, hier zusammen und nehmen es in chronologischer Ordnung vor.

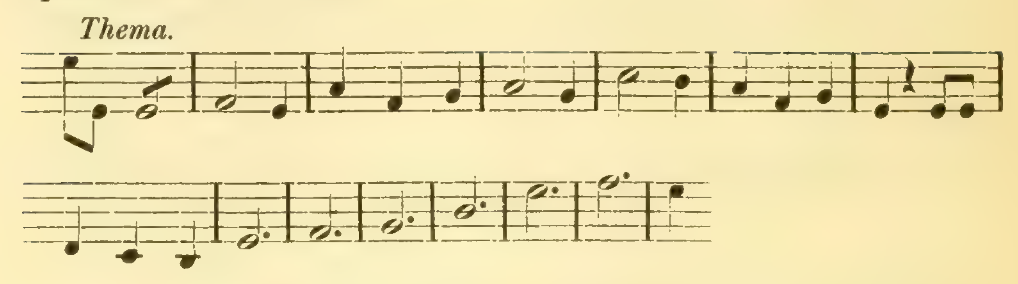
Die ersten Würfe geschahen um die Mitte des Jahres 1809, zur Zeit, als die Franzosen in Wien waren.**) Hier beginnt die Geschichte der Ouverture. Wir legen den Anfang der nur aus abgebrochenen Skizzen bestehenden Arbeit hier vor.



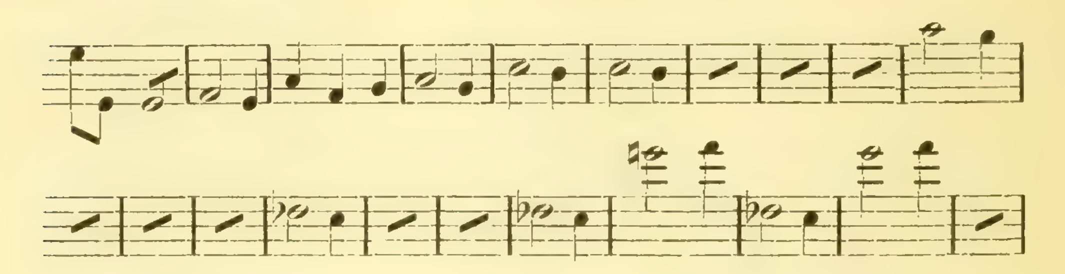
*) S. Beethoveniana, S. 37.
**) Vgl. den Artikel XXIX.


Overture zu jeder Gelegenheit — oder zum Gebrauch im Konzert.
sf
f
p
f
(?)
u. s. w.

Später erscheint diese



und diese Skizze.

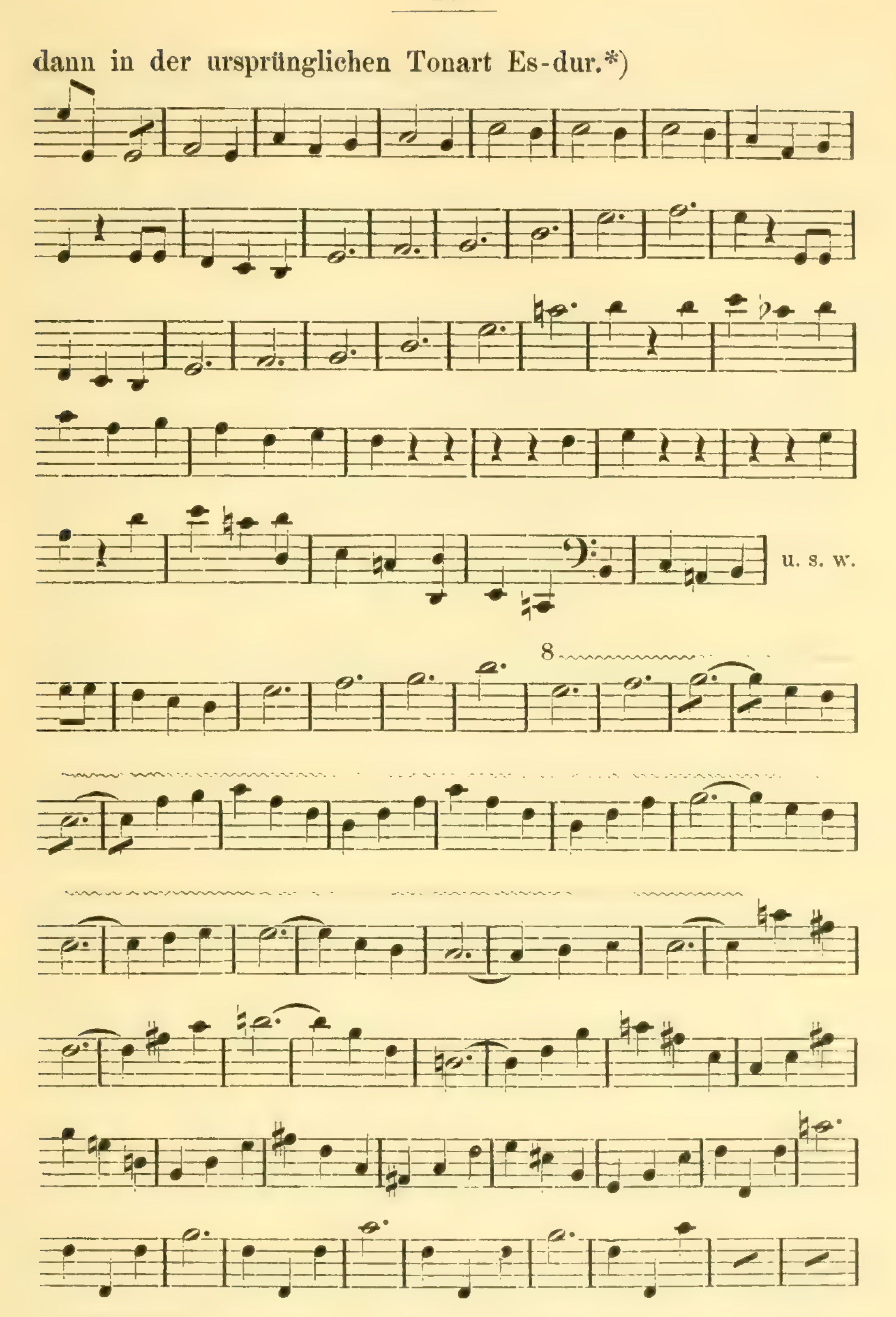


Die vorgelegten Skizzen beweisen, dass, bevor sie geschrieben wurden, das Thema der Ouverture noch nicht gefunden war. Man kann in ihnen beobachten, wie einige Motive sich nach und nach vordrängen, wie andere zurücktreten und wie das Thema langsam, aber immer deutlicher zum Vorschein kommt. Die zwischen den Skizzen vorkommende Bemerkung lässt über deren Bestimmung keinen Zweifel und auch darüber nicht, dass Beethoven nicht daran dachte, für den »Namenstag unsers Kaisers,« wie es im Autograph heisst, eine Ouverture zu schreiben.

Die Arbeit blieb nun liegen. Spätestens im Jahre 1811 wurde sie wieder aufgenommen, zuerst in G-dur,



dann in der ursprünglichen Tonart Es-dur.*)



*) Diese zwei Skizzen stehen auf zwei in der königl. Bibliothek zu Berlin befindlichen Bogen.



Diese letzte Skizze, von der wir nur den Anfang und auch diesen nicht vollständig hergesetzt haben (weggelassen sind Takt 38 bis 67 der Skizze), zieht sich ohne Unterbrechung lange fort. Die Modulation wendet sich im ersten Theil nach G-dur, in welcher Tonart dann das Seitenthema eintritt. Man sieht, die Grundbestandtheile der Ouverture Op. 115, wie sie gedruckt ist, sind gefunden. Beethoven hat angefangen, die Skizze auszuführen. Bruchstücke der angefangenen Partitur sind vorhanden.*) Ein Bruchstück ist anderwärts (Beethoveniana S. 39) mitgetheilt. Ein anderes (für die 1. Violine) stehe hier.

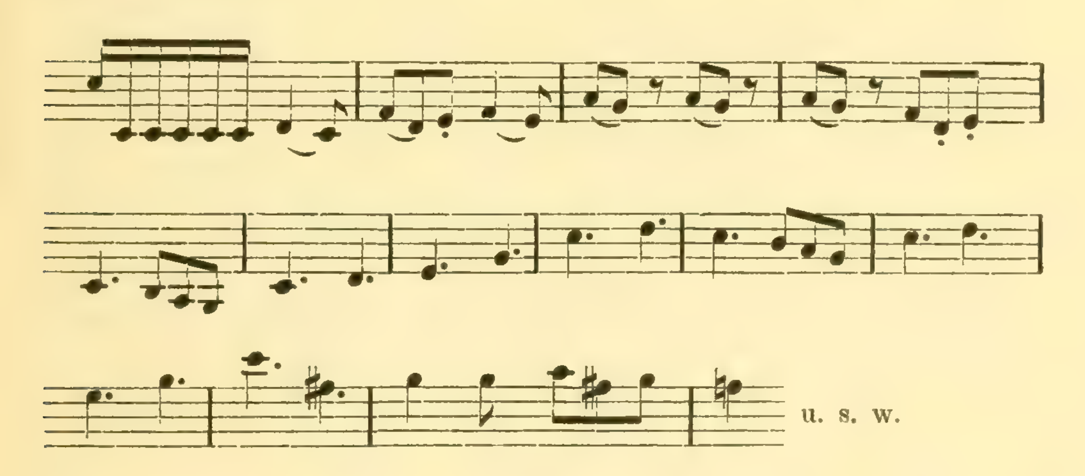


*) Vgl. den Artikel XVII.

Was in diesen Bruchstücken steht, kommt mit einigen Abweichungen auch in der zuletzt angeführten Skizze vor. Dass das Ganze eine Ouverture werden sollte, kann nun nicht bezweifelt werden.

Zum dritten Mal wurde die Arbeit vorgenommen im Jahre 1812. Hier sollte Schiller's Hymne an die Freude eingewoben werden.*) Auch wird die Tonart C-dur gewählt. Ueber diese Arbeit ist an einem andern Orte (Beethoveniana S. 40) berichtet worden.

Aus der vierten Vornahme endlich ist die gedruckte Ouverture hervorgegangen. Skizzen dazu finden sich in drei Skizzenbüchern, von denen zwei dem Jahre 1814, eines dem Jahre 1815 angehört**). Die ersten Skizzen, die dieser Vornahme angehören, haben noch den $\frac{3}{4}$-Takt. Einige Zeit später geschriebene



nicht mehr. Eine andere Aenderung betrifft das im Thema wiederkehrende, in den bis zum Jahre 1812 geschriebenen Skizzen so lautende Motiv, das in den ersten im Jahr 1814 geschriebenen Skizzen so umgebildet ist. Wir vermuthen, dass Beethoven das Motiv nur aus dem Grunde änderte, um eine Aehnlichkeit mit Stellen im dritten

*) Vgl. den Artikel XXXI.

**) Vgl. die Artikel XXXII—XXXIV.

Satz der inzwischen fertig gewordenen siebenten Symphonie zu vermeiden.*)

Die letzten Stellen,



die der Arbeit zur Ouverture angehören, wurden ungefähr im März 1815 geschrieben.**) Dieses Datum steht mit dem zu Anfang des Autographs angegebenen Datum (1. October 1814) im Widerspruch. Dieser Widerspruch ist zu lösen. Beethoven hat das Datum beigefügt, als er die Partitur zu schreiben anfing, hat aber, weil die Aufführung der Ouverture am Namenstag des Kaisers unterblieb, die Reinschrift unterbrochen und erst nach einigen oder mehreren Monaten wieder aufgenommen, bei welcher Arbei dann jene Stellen, die sämmtlich nur gegen den Schluss der Ouverture vorkommen oder da verwendet wurden, versuchsweise hingeschrieben wurden.

Das kurze Ergebniss der Skizzen ist: Beethoven hat dreimal zur Arbeit angesetzt und wieder abgesetzt, und erst beim vierten Male ist der ursprüngliche Gedanke, eine Ouverture zu schreiben, zur Ausführung gekommen. Zwischen der ersten und der letzten Note, die geschrieben wurde, liegen gegen sechs Jahre.

*) Vgl. den Artikel XIV.

**) Mehr Stellen im Artikel XXXIV.

III.

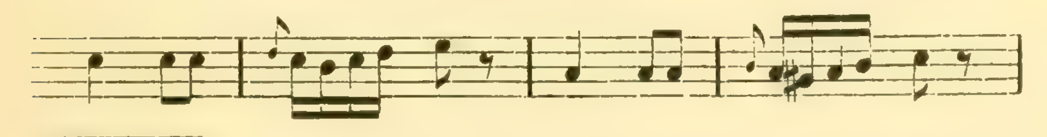
Skizzen zu den Trios Op. 1 Nr. 2 und 3.

Die zu den genannten Trios vorhandenen Skizzen sind nur geeignet, uns einzelne Themen und einige längere Stellen in einer früheren Fassung zu zeigen.*)

Das Hauptthema des ersten Allegros des Trios in G-dur hatte anfangs eine weniger ruhige Führung, als es jetzt hat. Ursprünglich lautete es so



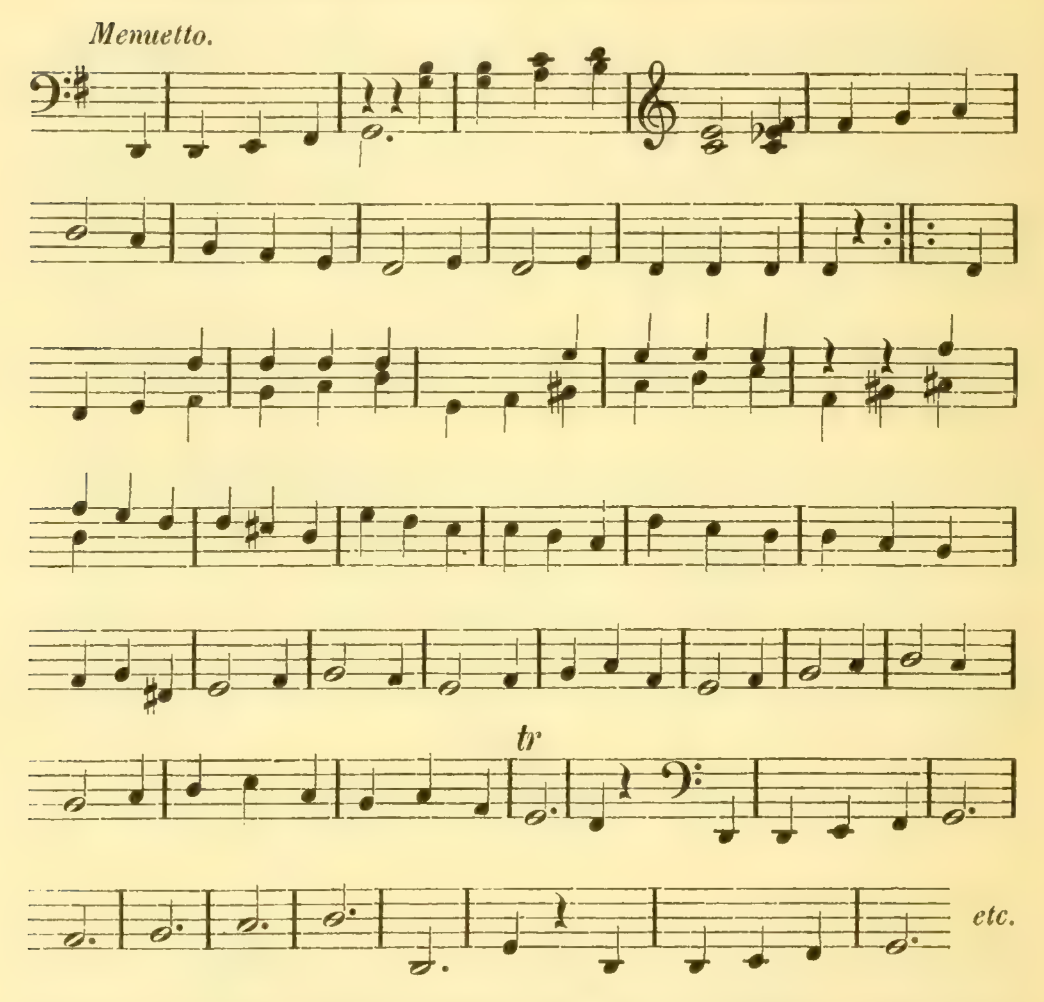
und etwas später so.



*) Die vorzulegenden Skizzen stehen theils auf in der königl. Bibliothek zu Berlin befindlichen losen Bogen und Blättern, theils in einem im britischen Museum befindlichen, aus vielen einzelnen Bogen und Blättern zusammengehefteten Skizzenheft. Letzteres hat auch bei mehreren andern Werken als Grundlage gedient und wird in den folgenden Artikeln wiederholt erwähnt werden.

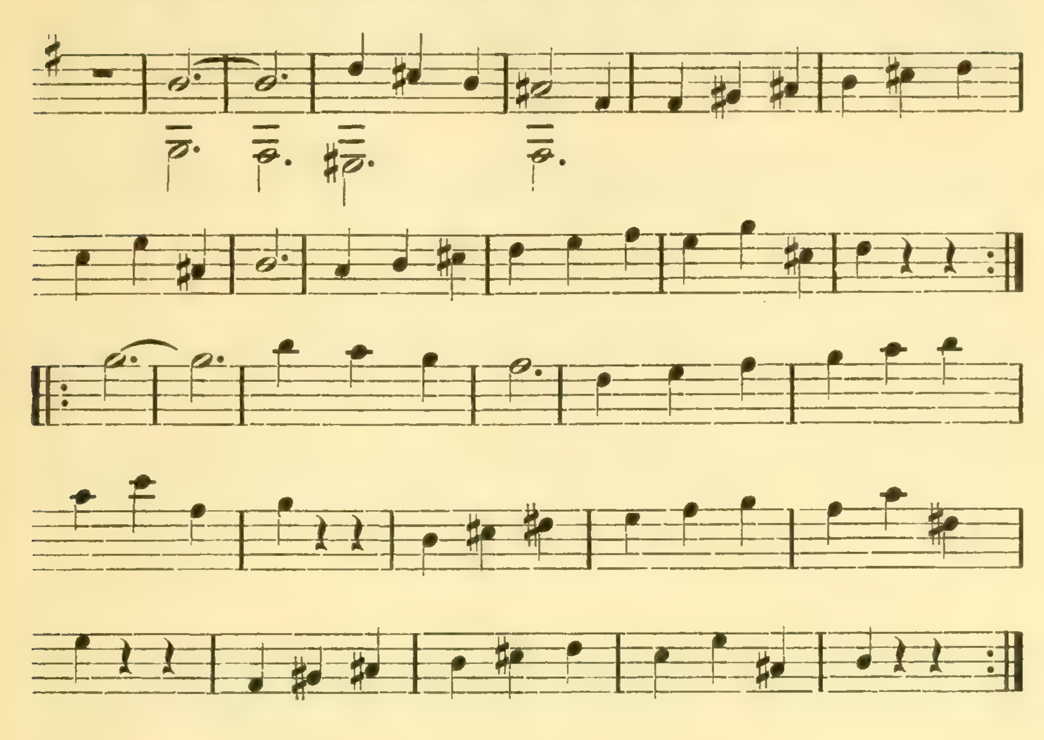


Der dritte Satz desselben Trios war ursprünglich



anders und zum Theil kürzer gefasst, als jetzt. Wie man sieht, hat Beethoven hier dem Satz die Ueberschrift »Menuetto« gegeben. In der ältesten Ausgabe ist der Satz in zwei Stimmen als »Scherzo«, in einer als »Menuetto« bezeichnet. In jenen scheint ursprünglich auch »Menuetto« gestanden zu haben. Jedenfalls rührt die spätere Bezeichnung »Scherzo« von Beethoven her.

Das Trio zum dritten Satz lautete ursprünglich

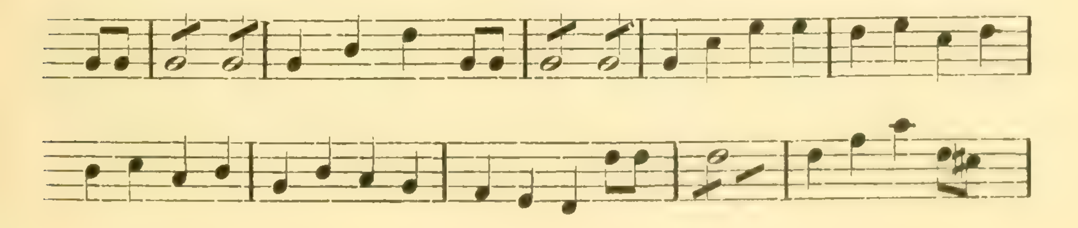


anders und einfacher, als es jetzt lautet.

Die ersten Skizzen zum letzten Satz des Trios



bringen das Motiv, mit dem der Satz jetzt anfängt, in entgegengesetzter Bewegung. Eine später geschriebene Skizze





entspricht im Anfang der gedruckten Form und bringt bald die Melodie, die im Druck kurz vor dem Schluss des ersten Theils vorkommt. Mit dieser Melodie sollte, wie aus einer auf einem andern Blatte befindlichen, spätestens im Jahre 1793 geschriebenen Skizze



hervorgeht, ursprünglich ein anderes Stück begonnen werden. Sämmtliche Skizzen zum letzten Satz sind im C-Takt geschrieben. Damit wird die Mittheilung Wegeler's (Biogr. Not. S. 29), Beethoven habe statt des ursprünglichen ^{4}-Taktes später den $\frac{2}{4}$-Takt gewählt, bestätigt.

Eine der ersten Skizzen zum dritten Satz des Trios in C-moll lautet so:



Eine im Anfang des letzten Satzes desselben Trios vorkommende Melodie war ursprünglich in langsamerem Tempo als Anfang eines Clavierstückes gedacht.





Eine im nämlichen Satz später vorkommende Melodie war ursprünglich



in einer andern Taktart, als sie gedruckt ist, gedacht. Jedenfalls hat Beethoven in diesem Satz und auch im letzten Satz des Trios in G-dur Melodien vereinigt, die ursprünglich nicht zusammen gehören.

Die chronologische Ausbeute, welche die Skizzen liefern, ist ziemlich gering. Gleichzeitig mit der zuerst mitgetheilten Skizze zum Trio in G-dur entstand eine Skizze zum »Opferlied«, und dürften beide Skizzen dem Jahre 1794 angehören. (Vgl. des Verfassers »Beethoveniana«, S. 51.) Die zuletzt mitgetheilten zwei Skizzen zum Trio in C-moll wurden spätestens 1793 geschrieben. Auf der zweiten Seite eines Blattes, welches auf der ersten Seite Entwürfe zum letzten Satz des Trios in G-dur enthält, stehen Entwürfe zum ersten und dritten Satz des Trios in C-moll. Von diesen Entwürfen, von denen wir nur einen zum dritten Satz des letztgenannten Trios gehörenden mitgetheilt haben, kommen die zum Trio in G-dur der gedruckten Fassung sehr nahe, die zum Trio in C-moll aber nicht. Diese Erscheinung ist geeignet, die schon an sich unwahrscheinliche Angabe Schindler's (Biogr. I, 50), das Trio in C-moll sei von den drei Trios op. 1 das zu allererst vollendete, zu entkräften. Gegen die Annahme Thayer's (Biogr. I, 239 f.), die Trios op. 1 seien spätestens im Jahre 1793 oder noch in Bonn fertig geworden, kann eine andere Erscheinung geltend gemacht werden. Die zuerst mitgetheilten zwei Skizzen zum 3. und 4. Satz des Trios in G-dur stehen auf den ersten zwei Seiten eines Bogens, der auf den folgenden zwei Seiten Arbeiten enthält, die dem Unterricht Beethoven's bei Albrechtsberger angehören, und welche in zwei zweistimmigen Fugen und in dem Anfang einer dreistimmigen Fuge bestehen. Letztere müssen also später geschrieben sein, als die vorhergehenden Skizzen. Dass eine lange Zeit zwischen der Beschreibung der ersten und letzten Seite des Bogens hingegangen sei oder dass Beethoven den halbbeschriebenen Bogen von Bonn nach Wien mitgebracht habe, ist nicht wahrscheinlich. Wahrscheinlich ist, dass eine Arbeit durch die andere unterbrochen wurde und dass der Bogen zur Hand lag, als die Fugen geschrieben wurden. Letztere wurden im Jahre 1794 geschrieben. (Vgl.

des Verfassers »Beethoven's Studien», I, 202 f.) Berücksichtigt man nun, dass jene Skizzen noch weit von der endgiltigen Form sind, so kann man nicht annehmen, das Trio sei lange vor der Zeit, in der die Fugen geschrieben wurden, fertig geworden; man muss im Gegentheil annehmen, es sei nach jener Zeit fertig geworden. Damit lässt sich das an dem zuletzt erwähnten Orte gewonnene Datum, nach welchem das Trio in G-dur Ende 1794 noch nicht fertig sein konnte, in Einklang bringen. In der chronologischen Bestimmung der Trios op. 1 wird immerhin einiges unsicher bleiben, namentlich in Betreff des Trios in Es-dur. Skizzen zu diesem Trio haben sich nicht gefunden.

IV.

Skizzen zu den Sonaten Op. 10

finden sich auf einer ziemlichen Anzahl loser Bogen und Blätter, die theils in der königl. Bibliothek zu Berlin, theils im britischen Museum aufbewahrt werden. Alle Sätze der Sonaten werden mehr oder weniger in den Skizzen berührt. Aus der Stellung der Skizzen geht hervor, dass die drei Sonaten in der Reihenfolge componirt wurden, in der sie gedruckt sind. Ausserdem liefern die Skizzen einige andere chronologische Ergebnisse.

Skizzen zum dritten Theil des ersten Satzes der Sonate in C-moll,



aus denen hervorgeht, dass, als sie geschrieben wurden, der Satz bald fertig war, finden sich auf den oberen Zeilen der ersten Seite eines Bogens, der auf den unteren Zeilen der ersten Seite und auf den folgenden drei Seiten Entwürfe zu andern Compositionen enthält. Die berührten Compositionen sind der Reihe nach: die ungedruckte Arie »Soll ein Schuh nicht drücken«



die im November 1798 erschienenen Variationen für Clavier über das Thema »Mich brennt ein heisses Fieber«,



die ungedruckten Variationen für zwei Oboen und ein englisches Horn über das Thema »Là ci darem la mano«



und wieder die genannte Arie.*) Ohne Zweifel wurden diese Skizzen ziemlich zu einer und derselben Zeit und in der Folge geschrieben, in der sie erscheinen. Den sichersten Anhaltspunkt zur Bestimmung der Zeit, in der sie geschrieben wurden, bieten die Variationen über das Thema aus Mozart's »Don Juan«. Diese wurden am 23. December 1797 in einer Aka-

*) Der Text der Arie ist dem von Ignaz Umlauf componirten und zum ersten Mal am 22. Juni 1779 im Wiener Hoftheater aufgeführten Singspiel »Die pucefarbenen Schuhe oder die schöne Schusterin« entnommen. Das Singspiel war lange beliebt und wurde noch in den Jahren 1795 und 1796 in Wien wiederholt gegeben. Ob Beethoven's Composition bei einer Aufführung gesungen wurde, ist nicht festgestellt. Die Tonart der Arie ist B-dur. Die Skizzen stehen in C-dur. Beethoven hat also transponirt. Die Annahme (z. B. in Thayer's chronol. Verz. Nr. 14), die Arie sei um 1791 componirt, ist mit dem Ergebniss der Skizzen nicht zu vereinigen.

demie der Wiener Tonkünstlergesellschaft gespielt.*) Dass die Variationen mehrere Jahre vor der Aufführung componirt worden seien, ist nicht anzunehmen. Wahrscheinlich wurden sie eigens für die Akademie geschrieben, konnten also nicht lange fertig sein, als sie gespielt wurden. Demnach lässt sich die Zeit von etwa Mitte 1796 bis Ende 1797 als diejenige annehmen, der die erwähnten Skizzen angehören.

Arbeiten zum zweiten Satz der ersten Sonate



treffen zusammen mit Entwürfen zu einem ungedruckten Stück für Clavier in C-moll,



*) Auf dem Concertzettel, der an jenem Tage von der Wiener Tonkünstlergesellschaft im k. k. National-Hoftheater gegebenen Akademie, ist als achte Nummer angegeben:

> »Terzett mit Variationen aus der Oper Don Juan auf zwey Hautboen und dem englischen Horn, von der Composition des Herrn van Bethofen, ausgeführt von den Herren Czerwenka, Reuter und Teimer, beyde letztere in wirkl. Diensten Sr. fürstl. Durchlaucht des regierenden Fürsten von Schwarzenberg.«

Die an einigen Orten (z. B. in Thayer's chronol. Verz. Nr. 52) zu findende Angabe, es sei damals das Blastrio Op. 87 zur Aufführung gekommen, beruht auf einer Verwechselung.

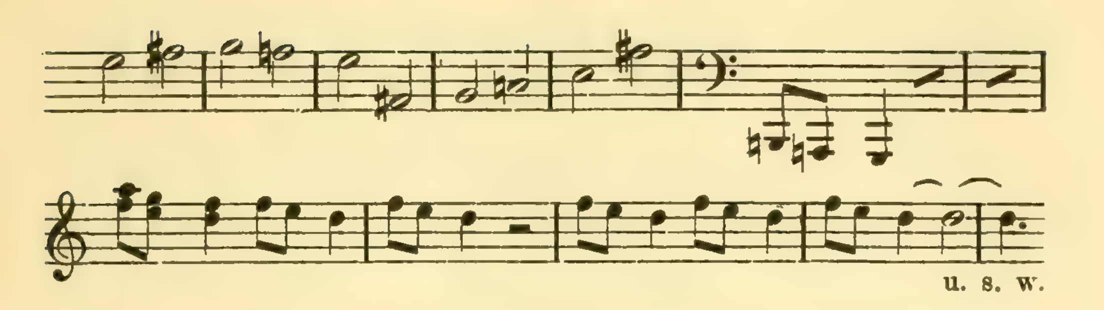
und hat Beethoven an beiden Stücken abwechselnd gearbeitet. Das ungedruckte Stück ist später von Beethoven als »Bagatelle« bezeichnet worden. Es scheint zweifellos zu sein, dass es ursprünglich zum Intermezzo der Sonate bestimmt war, und gewiss ist es in einer Bemerkung:

> *Zu den neuen Sonaten ganze kurze Menuetten. Zu der aus dem c moll bleibt das presto auch.*

gemeint, die an einem andern Orte steht und spätestens im April 1797 (gleichzeitig mit dem zweiten Satz des Quintetts Op. 16) geschrieben wurde.

Anderwärts treffen Arbeiten zum letzten Satz der Sonate

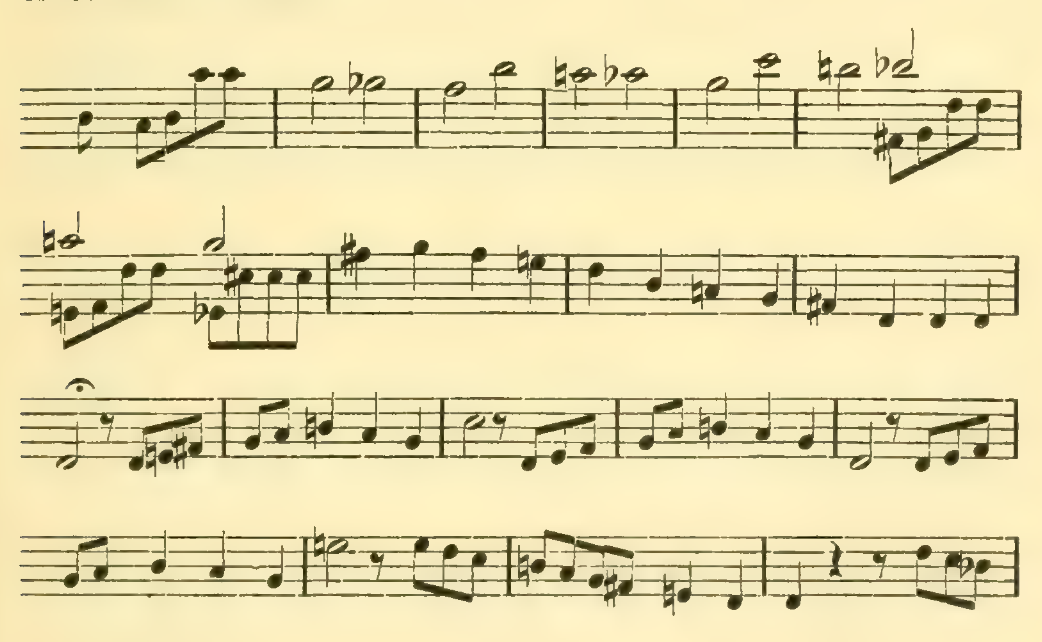




zusammen mit Entwürfen zu einem unbekannten Stück, ebenfalls in C-moll.



Es ist möglich, dass dieses Stück ursprünglich dieselbe Bestimmung hatte, wie jene Bagatelle.*) Die Skizze zum Sonatensatz beweist, dass die Arbeit schon ziemlich vorgerückt war. Sie gilt dem zweiten Theil, der aber nach der Skizze viel länger werden sollte, als ihn der Druck bringt. Auch nach einer andern Skizze



*) Beethoven hat später noch ein anderes »Intermezzo zur Sonate aus C-moll« angefangen. Wir werden demselben an einem anderen Orte begegnen. (Siehe Artikel XLVI.)

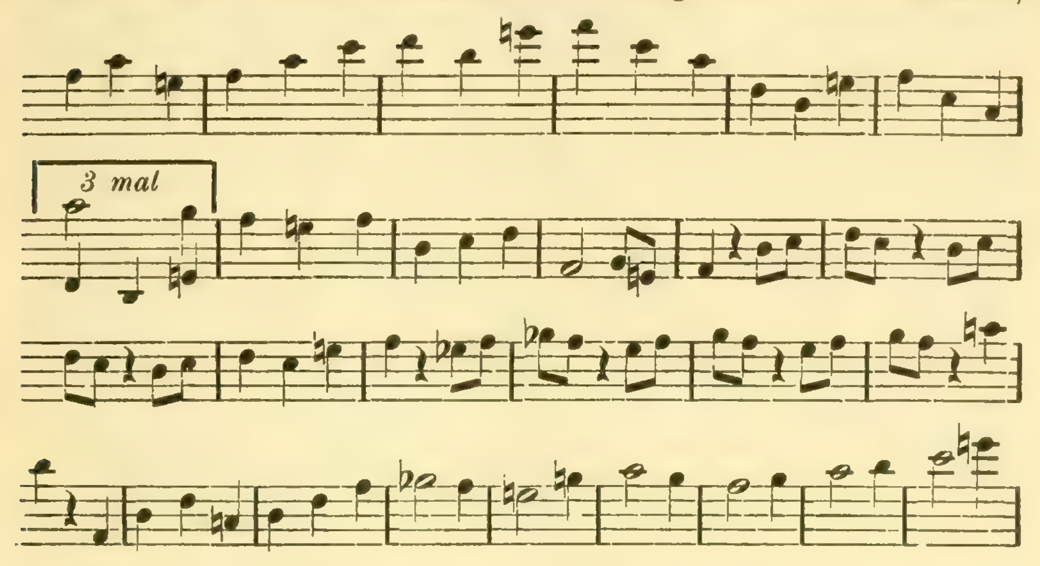


sollte der zweite Theil ursprünglich länger ausgeführt werden. Beethoven muss wohl seine guten Gründe gehabt haben, dass er dem Theil schliesslich eine kurze Fassung gab.

An den drei Sätzen der Sonate in F-dur hat Beethoven gleichzeitig gearbeitet. Hervorzuheben ist eine auf eine Stelle im zweiten Theil des ersten Satzes sich beziehende Skizze mit einer Variante



und eine der ersten Skizzen zum Anfang des zweiten Satzes,



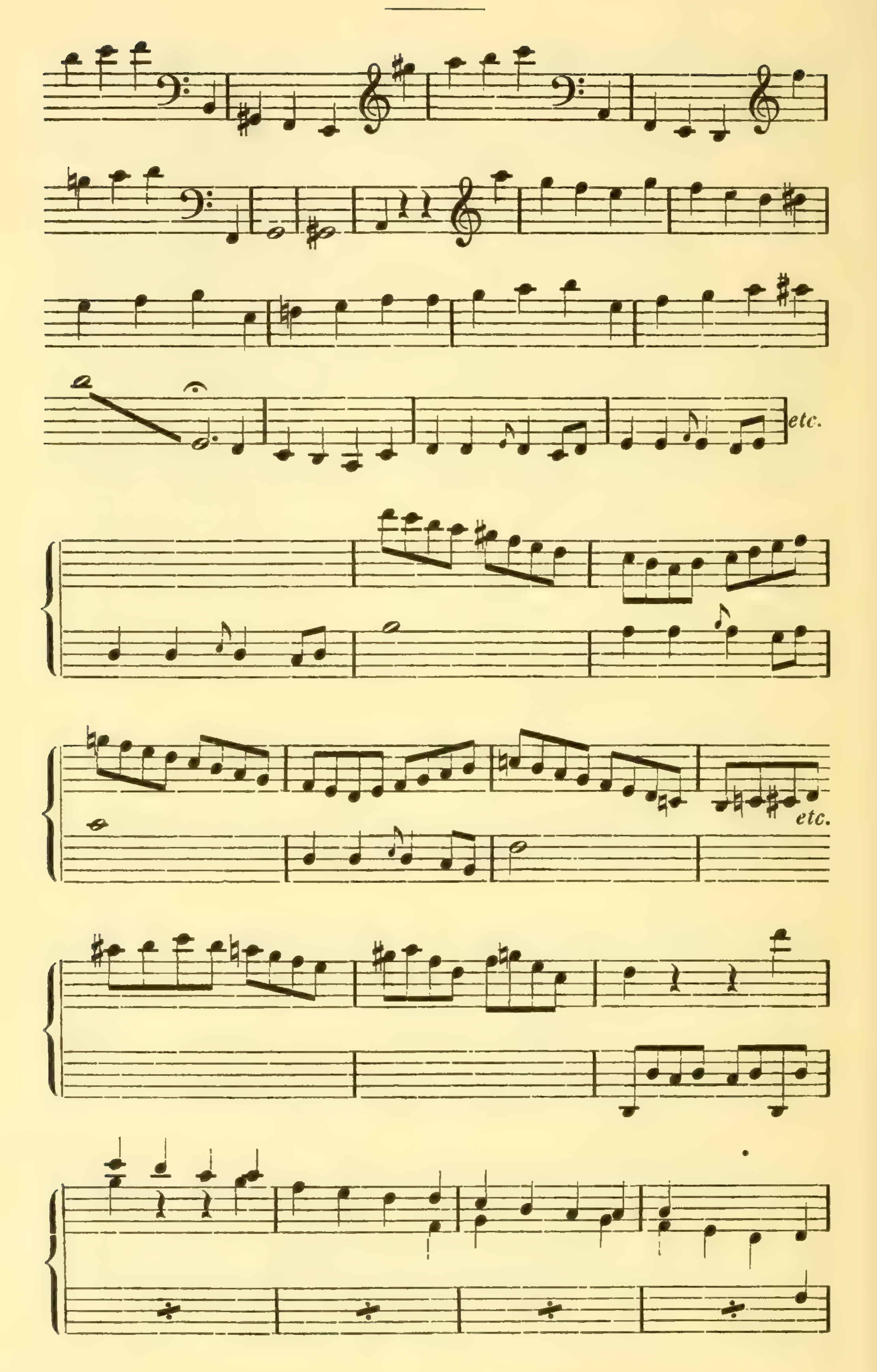
die ein Motiv enthält, das Beethoven erst nach wiederholten Versuchen fallen gelassen hat.*) Bei einer andern Skizze zum zweiten Satz steht die Bemerkung:

Die Menuetten zu den Sonaten ins künftige nicht länger als von 16 bis 24 T. —

Die erste grössere Skizze zum ersten Satz der dritten Sonate

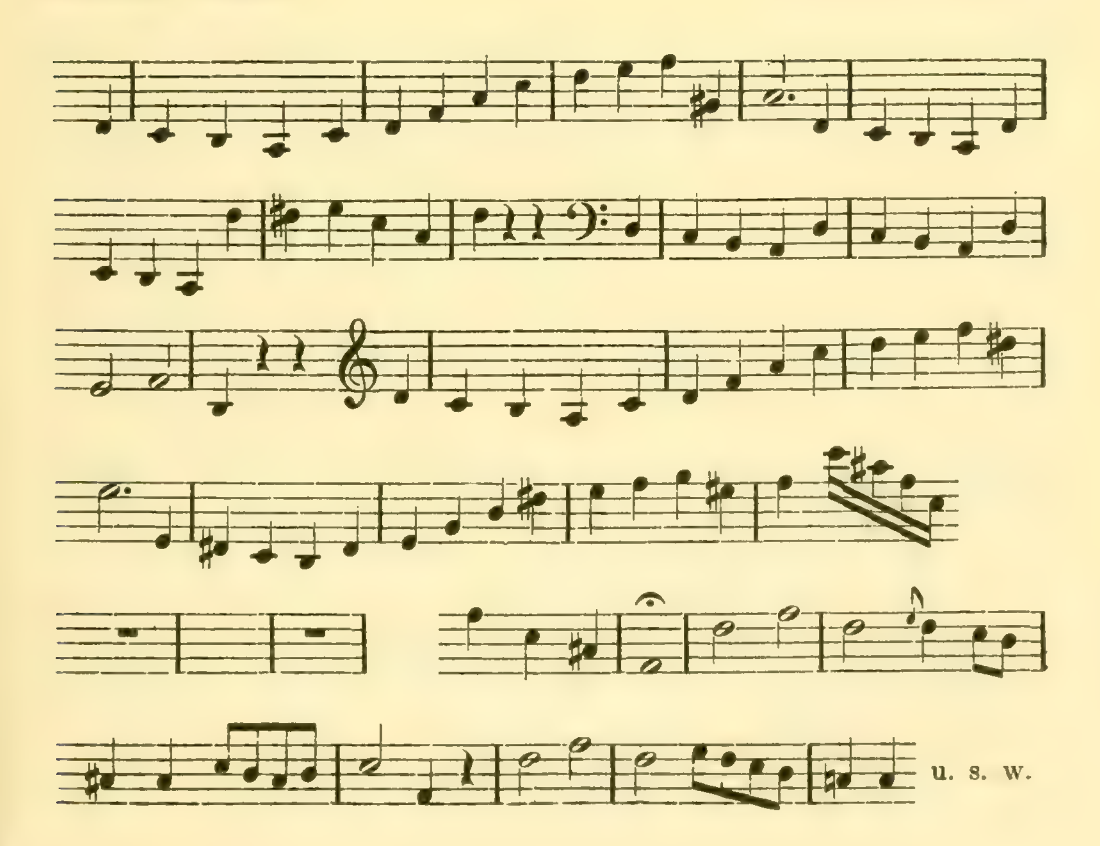


*) Dieses Motiv benutzte Beethoven bei der Ausarbeitung des oben (S. 33) erwähnten Clavierstücks in C-moll. Die ausgeführte Composition (autograph in der königl. Bibliothek in Berlin) ist erst in neuester Zeit bekannt geworden und erscheint zugleich mit mehreren anderen in den folgenden Artikeln als ungedruckt bezeichneten Compositionen im Supplementband der Breitkopf & Härtel'schen Gesammtausgabe der Werke von L. v. Beethoven. — Anm. d. Herausgebers.


etc.
etc.



ist von der endgiltigen Fassung noch sehr entfernt. Der Schluss der Skizze gilt dem Schluss des Satzes. Worauf aber das Ganze gerichtet ist, ob die ersten Takte dem Anfang des Satzes oder einer späteren Stelle gelten, wird sich, wenn man berücksichtigt, dass Beethoven der Skizze eine Ueberschrift und Vorzeichnung gegeben hat und dass einige Unterbrechungen (durch »etc.«) darin vorkommen, mit Bestimmtheit nicht sagen lassen. Ausser dem Hauptmotiv und einigen daraus gebildeten Gängen und Abschnitten enthält die Skizze wenig Stellen (z. B. das Takt 29 erscheinende Motiv und der Takt 32 eintretende Lauf), die an Stellen des gedruckten Stückes erinnern können. Nahe dem Druck kommt eine an einem andern Orte sich befindende Skizze.

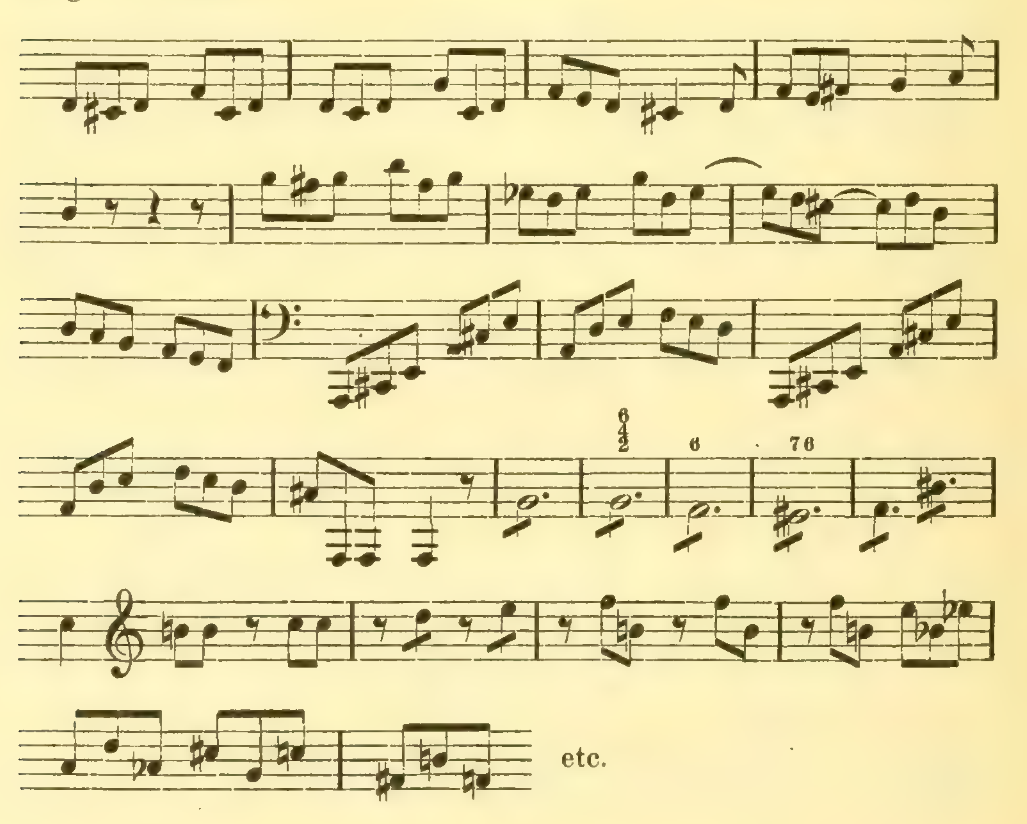


Sie weicht vom Druck am meisten an der Stelle (Takt 13 bis 20) ab, wo sich die Modulation nach der Dominante von H-moll wendet. Man wird finden, dass im Druck das Ziel auf kürzerem Wege und wirksamer erreicht wird. In der Skizze braucht Beethoven zwei Abschnitte, im Druck nur einen.

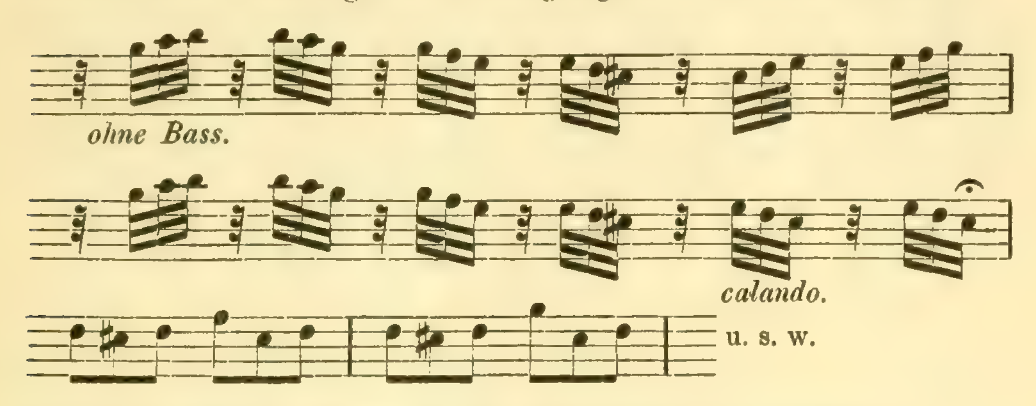
Gleichzeitig mit dieser Skizze erscheint ein Entwurf zum zweiten Satz der Sonate.



Beethoven hat von der Skizze kaum mehr als das Hauptmotiv beibehalten. In einer später geschriebenen Skizze zum Anfang des Satzes



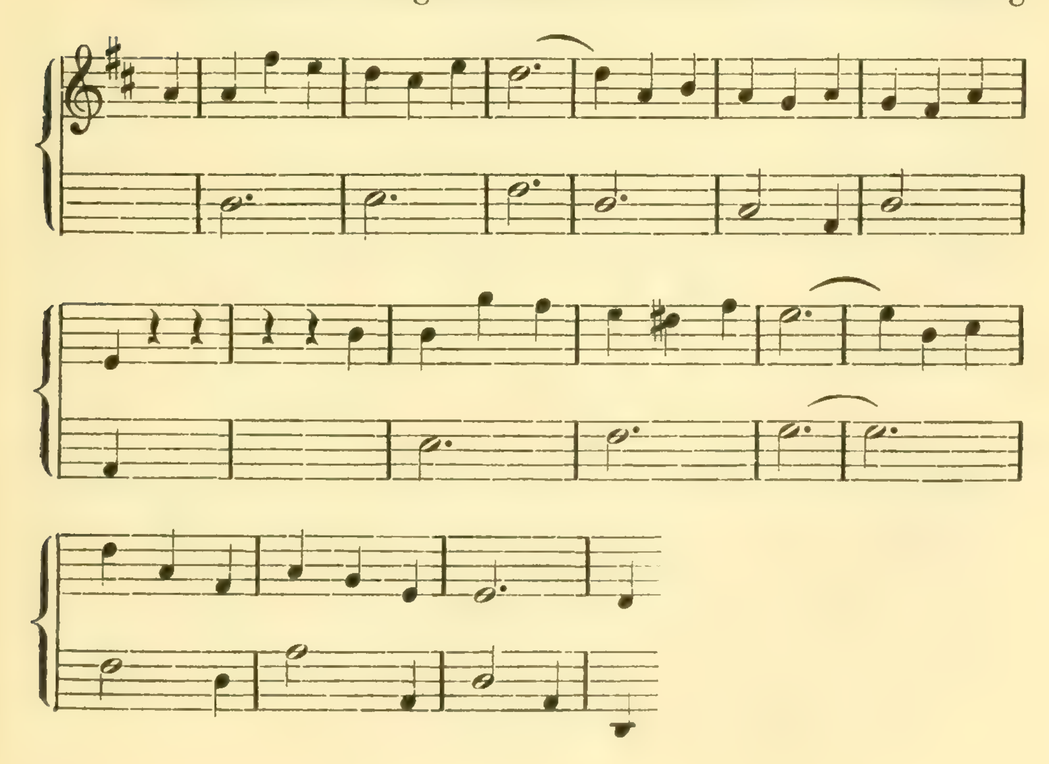
ist das Hauptmotiv in einer der endgiltigen Form entsprechenden Weise melodisch weiter geführt. Bemerkenswerth ist noch eine frühere Fassung des Ueberganges zum dritten Theil



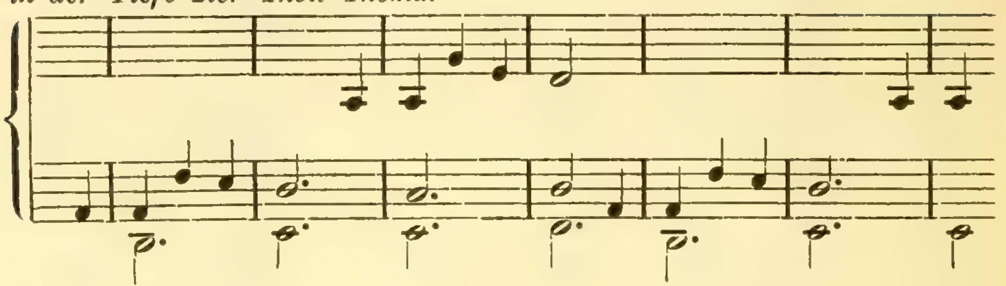
und eine frühere Fassung der Schlusstakte des Satzes.



Von den noch übrigen Skizzen setzen wir eine zum Anfang



und eine zum Schluss des dritten Satzes her.



Während Beethoven an der Sonate in D-dur arbeitete, hat er sich, ausser mit der vorhergehenden Sonate in F-dur, noch mit andern Stücken beschäftigt. Zu erwähnen sind der Reihe nach: Entwürfe zum letzten Satz des Sextetts Op. 71;



Entwürfe von mehreren Ländlern, von denen einer



den sechsten von den »7ländlerischen Tänzen« betrifft; ein Entwurf zum ersten Satz des Clavierconcertes in C-moll, der zwar nicht benutzt ist, aber doch beweist, dass Beethoven schon damals mit genanntem Werke beschäftigt war;*) eine nicht bekannte Cadenz zum ersten Satz des Clavierconcertes in C-dur.

Die Sonaten Op. 10 müssen zu Anfang Juli 1798 fertig gewesen sein, weil zu dieser Zeit eine Subscription darauf eröffnet wurde. Hiernach und nach den früher mitgetheilten Ergebnissen ist im weitesten Umfange die Zeit von Mitte 1796 bis Mitte 1798 als die Zeit ihrer Composition anzunehmen. In dieselbe Zeit ist auch die Entstehung der andern Stücke zu

---

*) Das Autograph trägt die Jahreszahl »1800«.

setzen, zu denen sich Skizzen vorfanden und die damals fertig werden konnten. Diese Stücke sind der Reihe nach:

Variationen für Pianaforte über das Thema »Mich brennt ein heisses Fieber«,

Variationen für 2 Oboen und englisches Horn (ungedruckt),

Arie »Soll ein Schuh nicht drücken« (ungedruckt),

Bagatelle in C-moll für Clavier (ungedruckt),

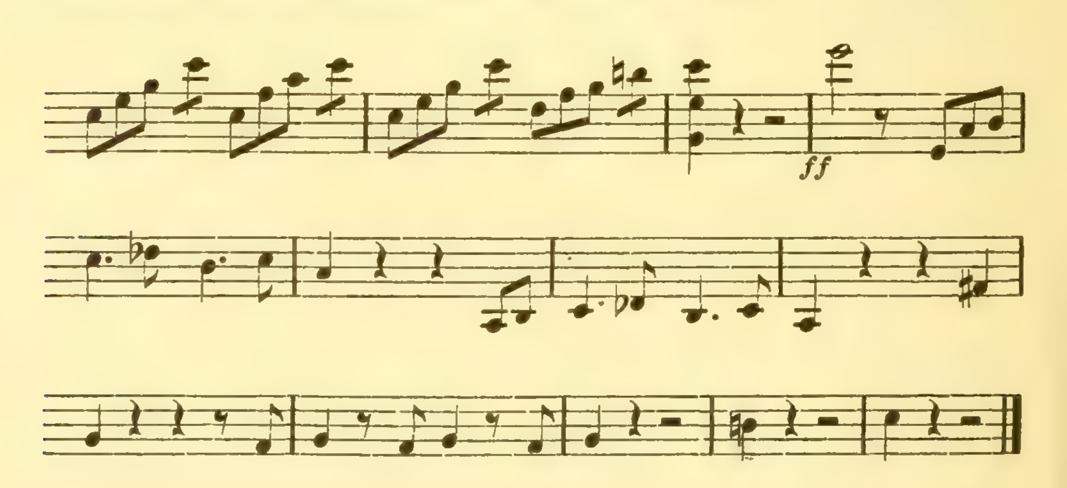
Letzter Satz des Sextetts Op. 71 und

Nr. 6 der 7ländlerischen Tänze.

V.

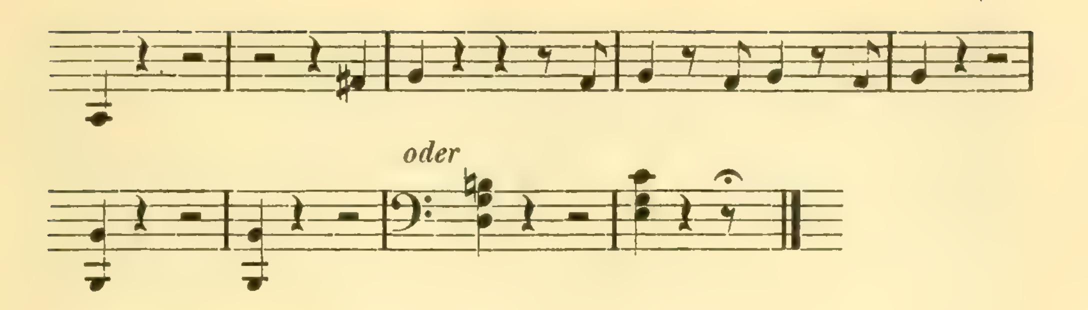
Das Rondo der Sonate Op. 13

war ursprünglich nicht für Clavier, sondern für verschiedene Instrumente, dem Anschein nach für Clavier und Violine gedacht. Dies geht aus zwei an verschiedenen Orten sich befindenden Skizzen hervor, von denen eine so:

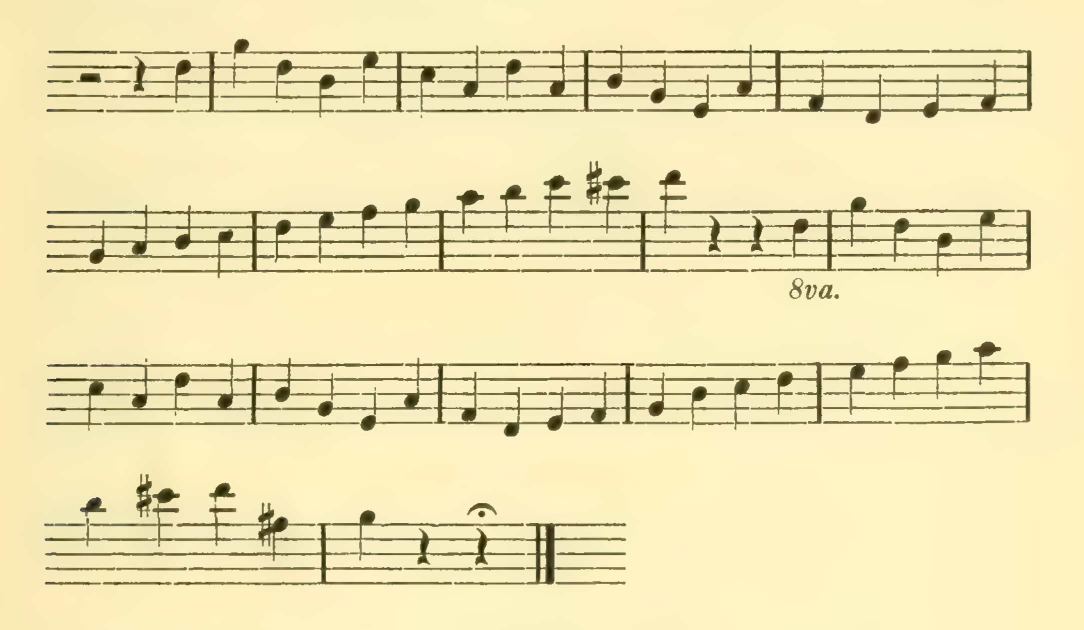


die andere so schliesst:

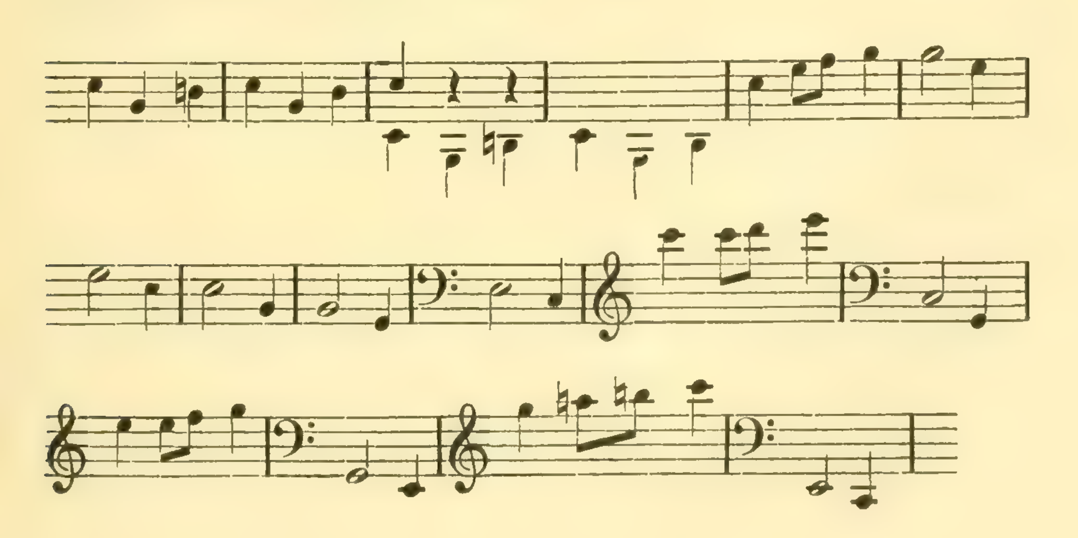




Die erste Skizze findet sich zwischen Arbeiten zum Schluss des letzten Satzes des Streichtrios in G-dur Op. 9 Nr. 1.



und zum Scherzo des Trios in C-moll Op. 9 Nr. 3.



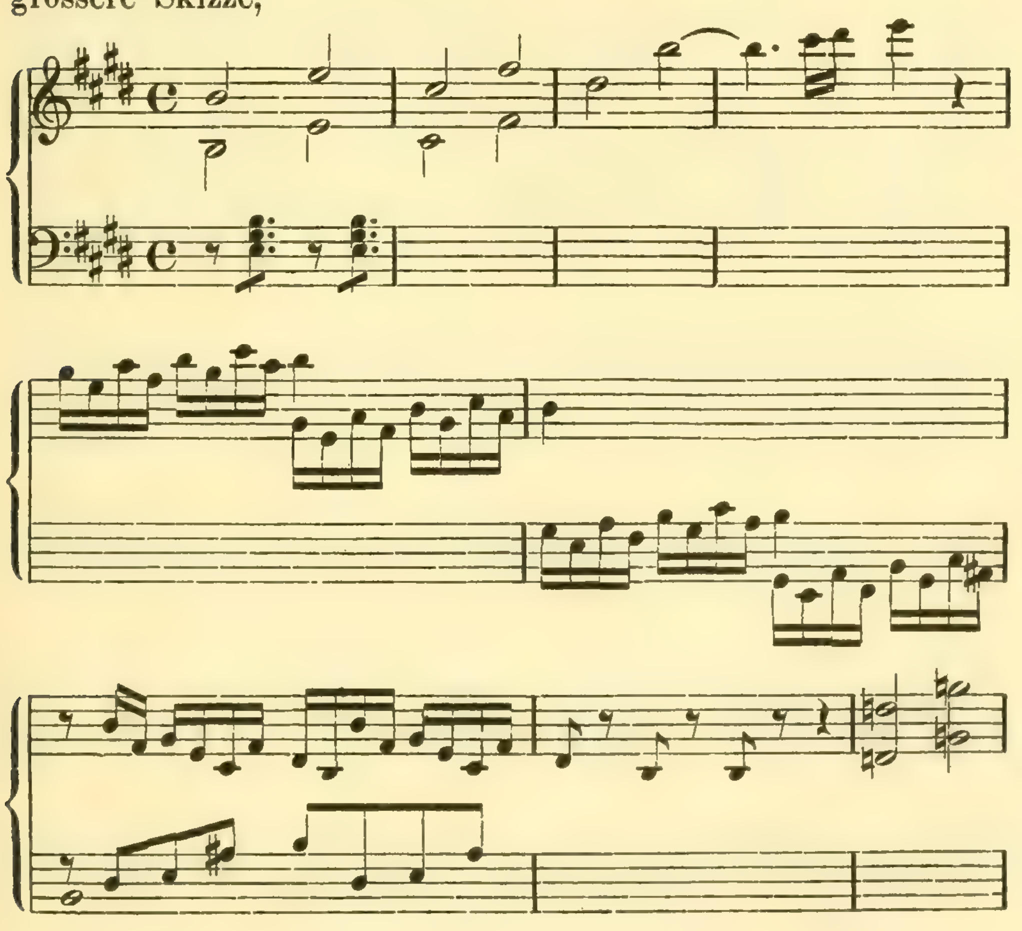
Diese Umgebung kann die Ansicht aufkommen lassen, das Rondo sei ursprünglich zum Finale des Streichtrios in C-moll bestimmt gewesen, welcher Ansicht jedoch aus andern Gründen nicht beizutreten ist. Die andere zum Rondo gehörende Skizze wurde später oder etwas später geschrieben, als der erste Satz der Sonatine für Clavier in G-moll Op. 49 Nr. 1. Dies geht daraus hervor, dass die Skizze auf den unteren Zeilen eines Blattes vorkommt, das auf den oberen Zeilen mit der Ueberschrift »Sonatine par L. v. Bthvn« die ersten 7 Takte jenes Sonatinensatzes enthält und ursprünglich zur Reinschrift der Sonatine dienen sollte. Alle angeführten Skizzen fallen spätestens in das Jahr 1798, wurden also wenigstens ein Jahr vor dem Erscheinen der Sonate Op. 13 geschrieben.

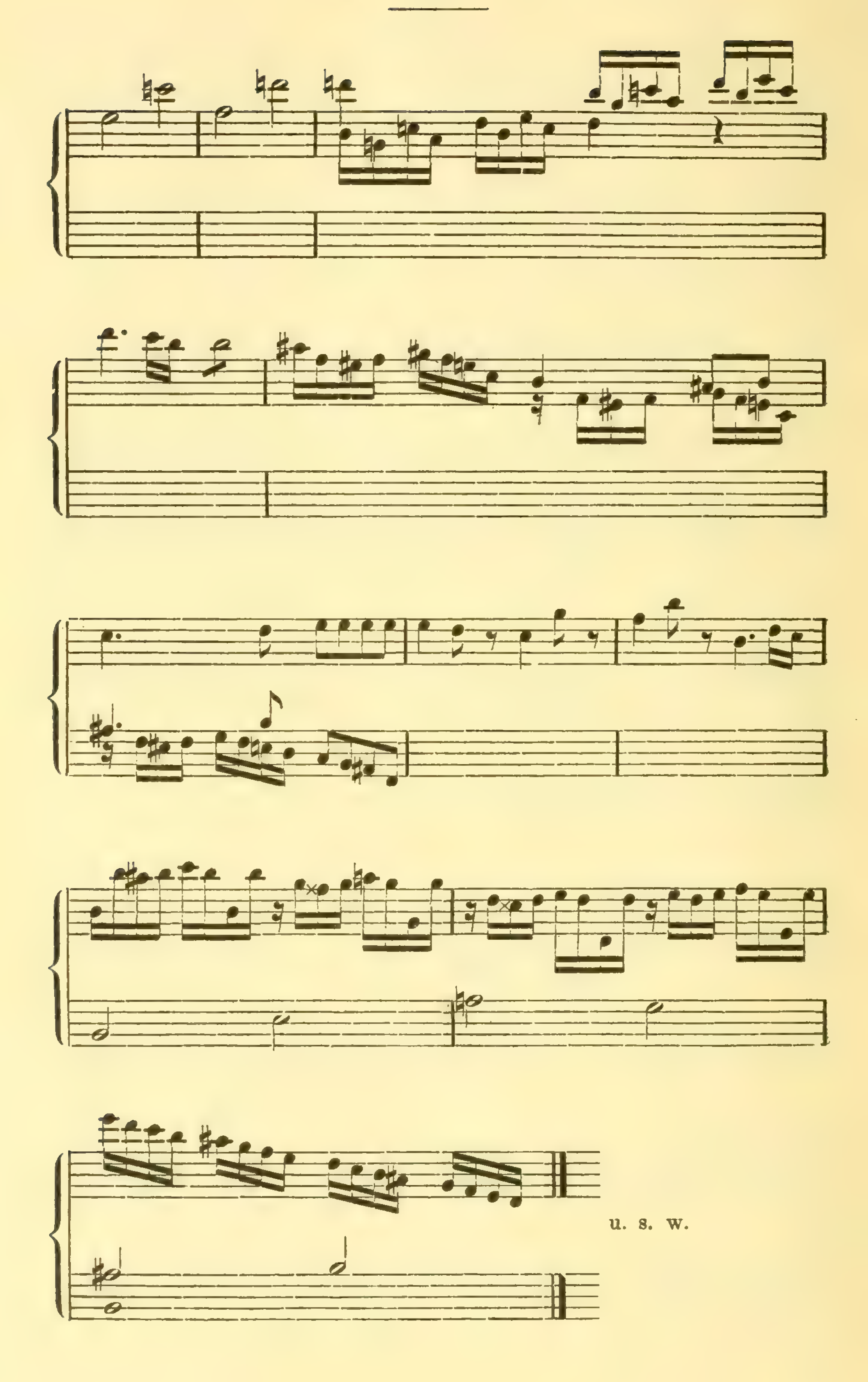
Man kann noch bemerken, dass die Noten, welche die Skizzen zu den Sätzen der Streichtrios haben, in der Ausgabe um die Hälfte verringert sind.

VI.

Skizzen zur Sonate Op. 14 Nr. 1

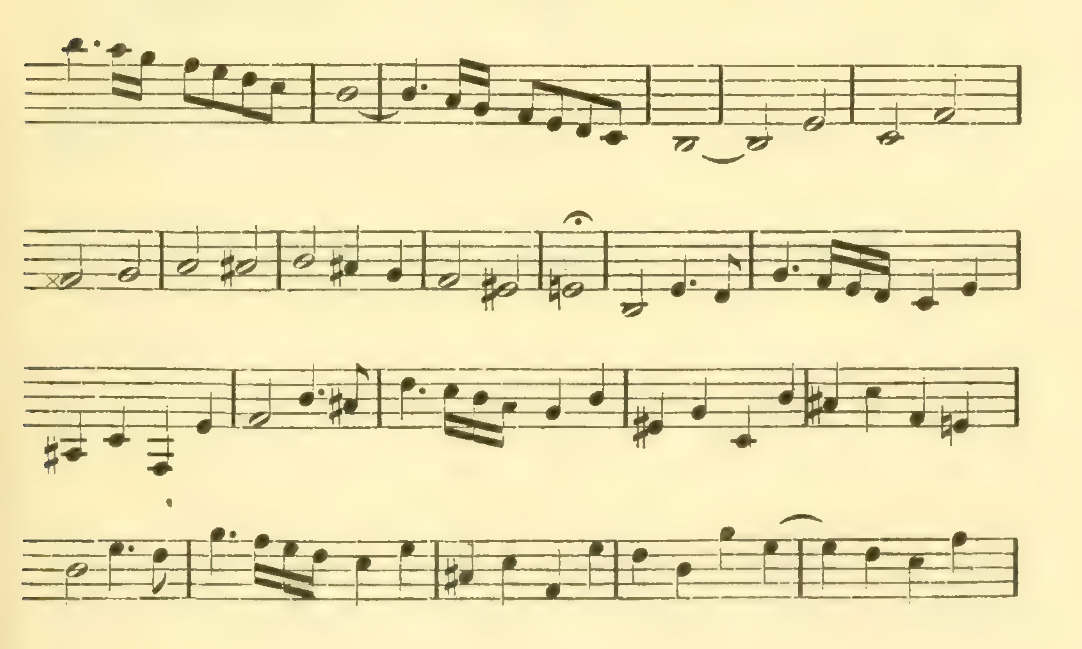
finden sich an zwei verschiedenen Orten. Auf der ersten Seite von zwei zusammengehörenden Bogen, die in der königl. Bibliothek zu Berlin aufbewahrt werden und die auf den folgenden 7 Seiten Arbeiten zu den drei Sätzen der Sonate Op. 12 Nr. 2 und zu unbekannten Stücken enthalten, steht eine grössere Skizze,

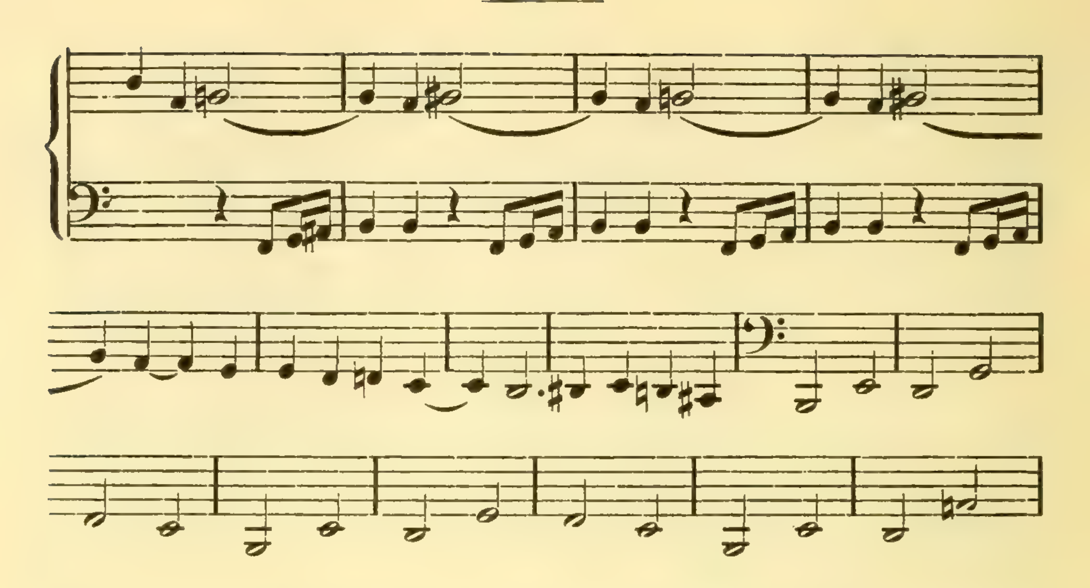



u. s. w.

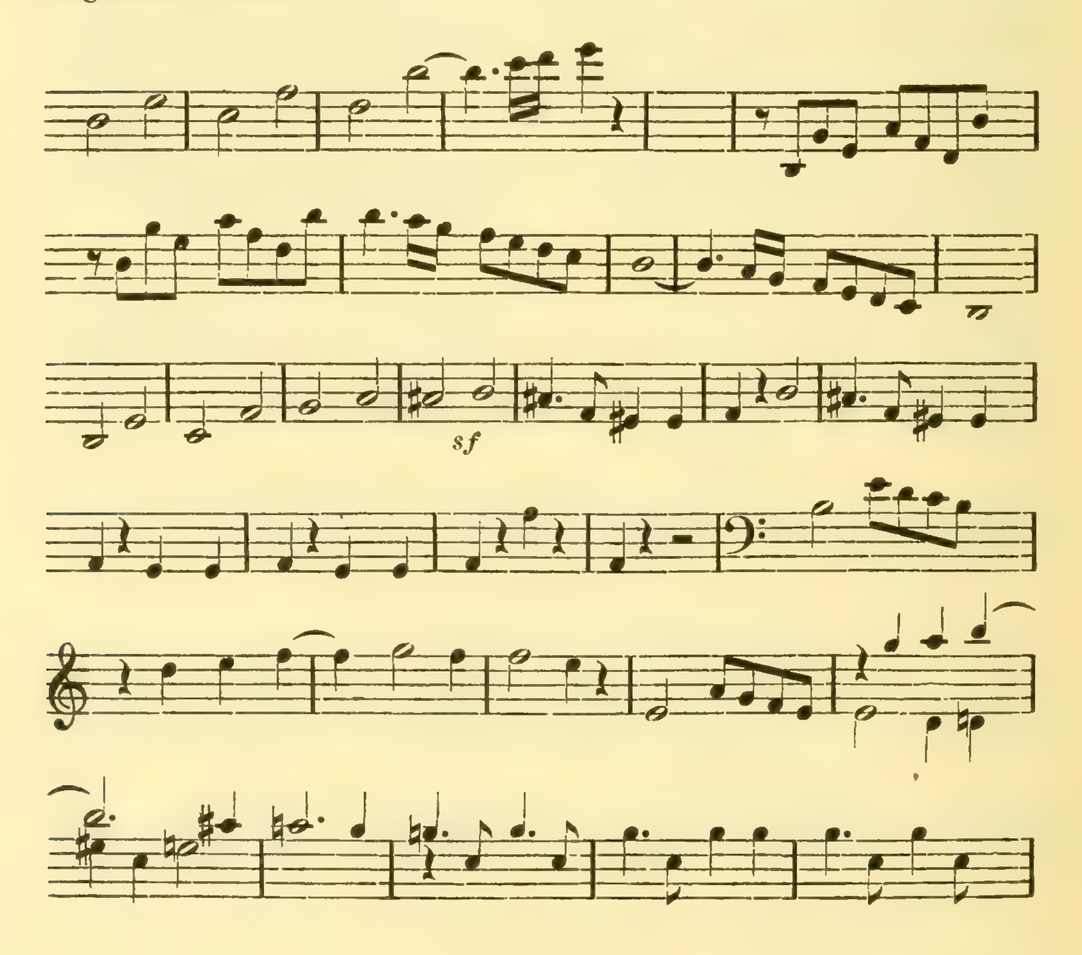
die von der Sonate Op. 14 Nr. 1, wie wir sie kennen, nur den Anfang des ersten Satzes bringt, im weitern Verlauf aber von der gedruckten Fassung abweicht. Das Hauptthema ist, abgesehen von einigen unwesentlichen Abweichungen, vollständig ausgeprägt. Der Bindebogen, der von der letzten Note des 3. Taktes zur folgenden Note gezogen ist und den die Ausgabe nicht hat, findet sich auch in einer späteren Skizze. Wenn man einzelne Stellen des skizzirten Stückes ins Auge fasst, so kann es fraglich erscheinen, ob es für Clavier oder für mehrere Instrumente gedacht ist. Beethoven hat die Sonate später für vier Streichinstrumente gesetzt, und es ist nicht unmöglich, dass eine solche Verwendbarkeit schon bei der Conception ins Auge gefasst war.

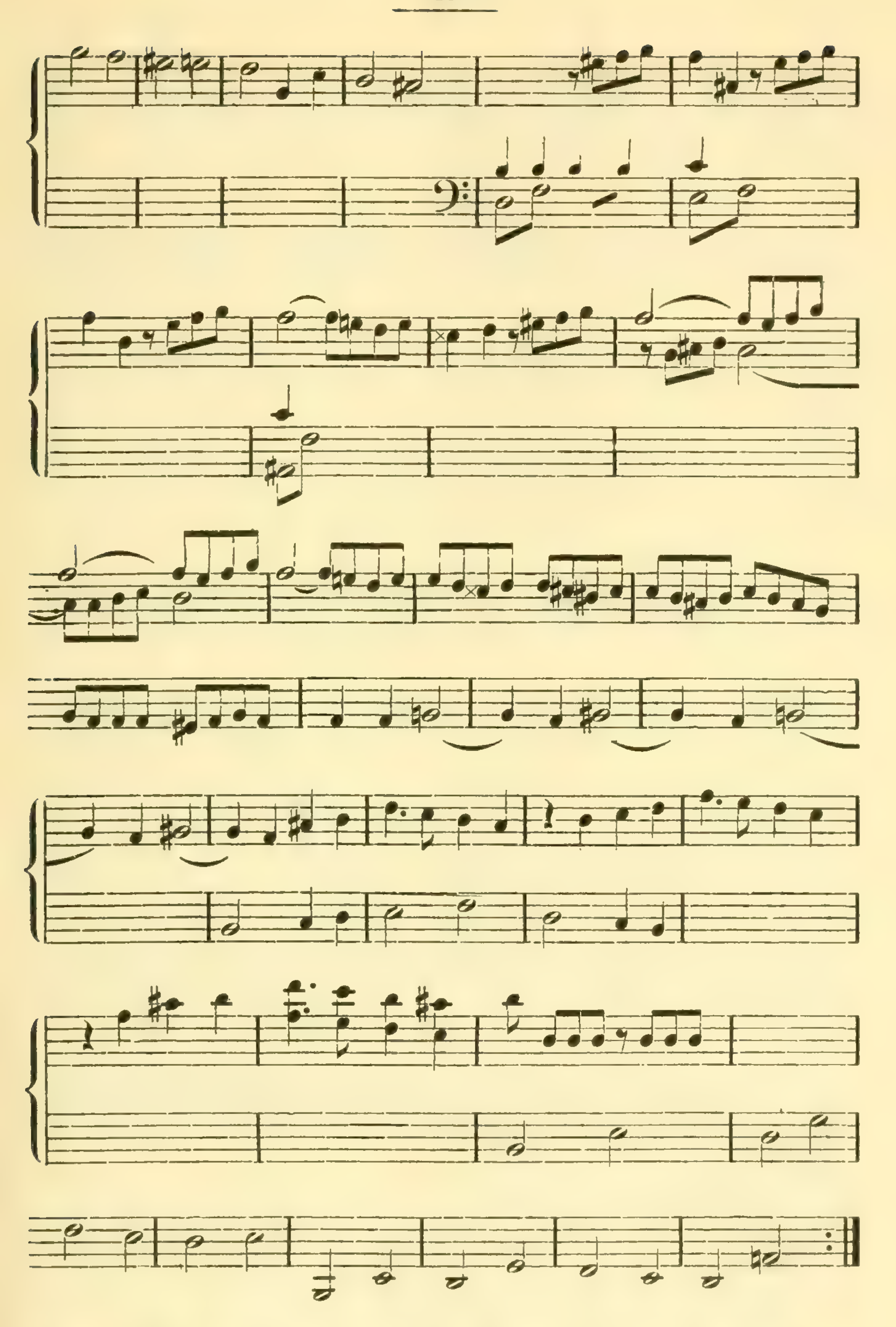
Von den vorhandenen Skizzen ist die mitgetheilte die früheste. Später geschriebene Skizzen stehen in einem im britischen Museum befindlichen Skizzenbuch. Auf der letzten Seite eines Bogens, der auf den vorhergehenden Seiten Arbeiten zum 2. und 3. Satz des Concertes in B-dur enthält, kommen Skizzen zu allen Sätzen der Sonate vor. Die Skizzen beweisen, dass einige Stellen erst zuletzt gefunden wurden und dass andere wiederholt umgewandelt werden mussten, bis sie die endgiltige Form erhielten. Von der ersten Skizze, die in der Mitte der Hauptpartie des ersten Satzes beginnt,





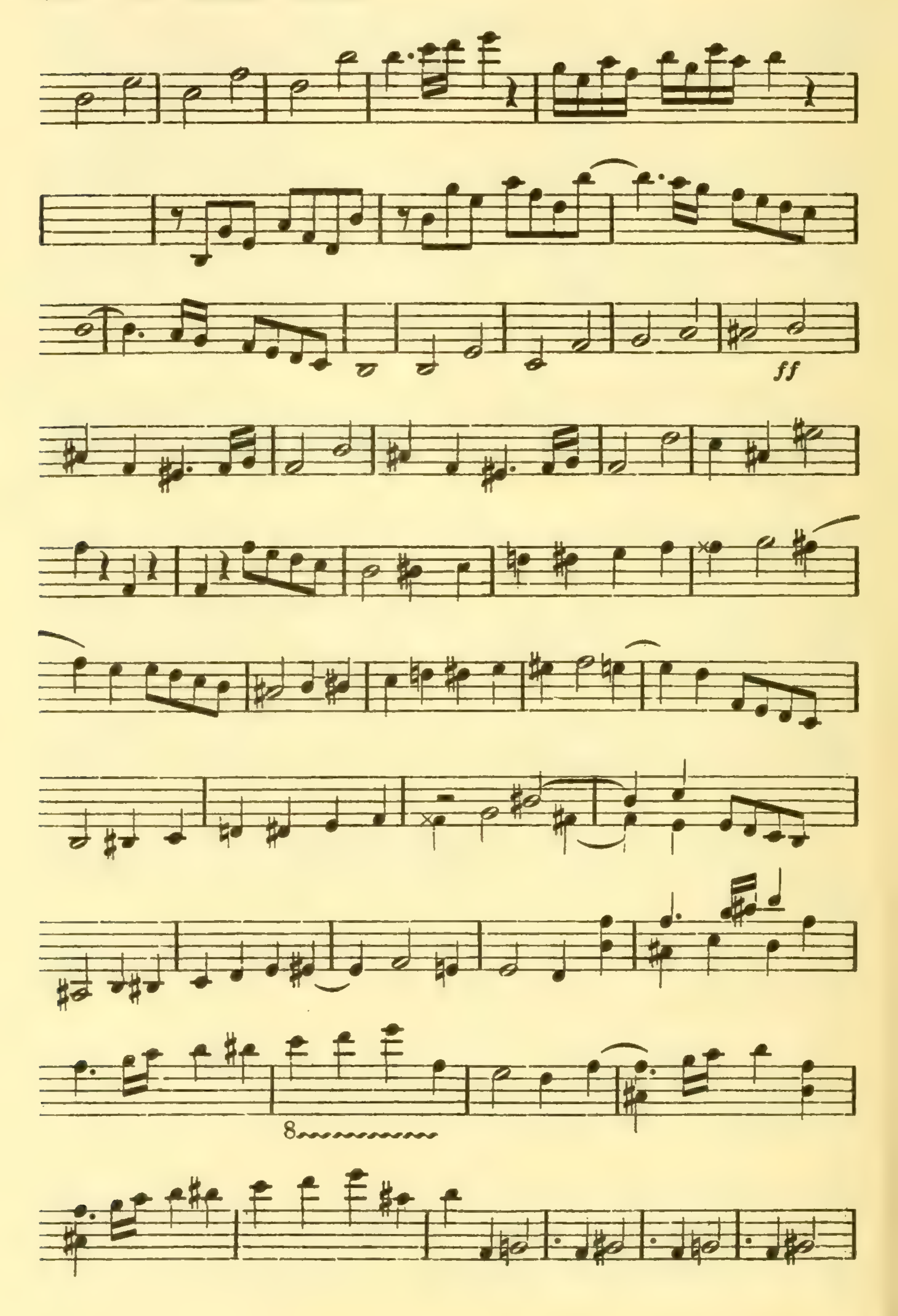
hat Beethoven nur die ersten sechs Takte und zwei gegen Schluss vorkommende Stellen beibehalten. Die Seitenpartie und der Uebergang dazu ist noch nicht gefunden. In der folgenden Skizze





lautet die Seitenpartie wieder anders. Jedoch enthält die Melodie, mit der sie eröffnet wird, einige Züge, die entfernt an die jetzige Fassung erinnern. Sonst ist eine Annäherung

an die gedruckte Form nur beim Uebergang zur Seitenpartie und bei einer gegen den Schluss auftretenden Melodie bemerkbar. Die nächste Skizze





bringt die zwei Melodien der Seitenpartie im Wesentlichen so, wie wir sie kennen. Nur bei der zweiten Melodie zeigt sich eine Verschiedenheit zwischen Skizze und Druck, eine Verschiedenheit, die, wenn man nur die Bildung der Melodie im Auge hat, unbedeutend erscheint, die aber, wenn dabei eine andere Stelle in Betracht gezogen wird, der Beachtung werth ist. Das in der Melodie verwendete eintaktige Motiv ist nämlich in der Skizze dasselbe, das im 4. Takt des Hauptthemas aufgestellt ist, im Druck aber und in den noch folgenden Skizzen erscheint es verändert und ist jene Uebereinstimmung aufgehoben. Warum Beethoven geändert hat, lässt sich mit Gewissheit nicht sagen. Es ist möglich, dass er, um dem Satze ein vorwaltend anmuthiges und leichtes Gepräge zu geben, um in der Reihe der vorzuführenden Bilder für jedes derselben Verschiedenheit zu gewinnen, jene thematische Uebereinstimmung fallen liess. In der dann folgenden Schlusspartie wird eine früher gefundene Melodie verlassen. Die letzten vier Takte der Skizze entsprechen der endgiltigen Form. Bemerken lässt sich noch, dass in der zweiten Melodie der Seitenpartie das dreigestrichene Fis vermieden ist. In der ältesten Ausgabe der Sonate steht es. Daraus kann man schliessen, dass die Instrumente inzwischen damit versehen worden waren.

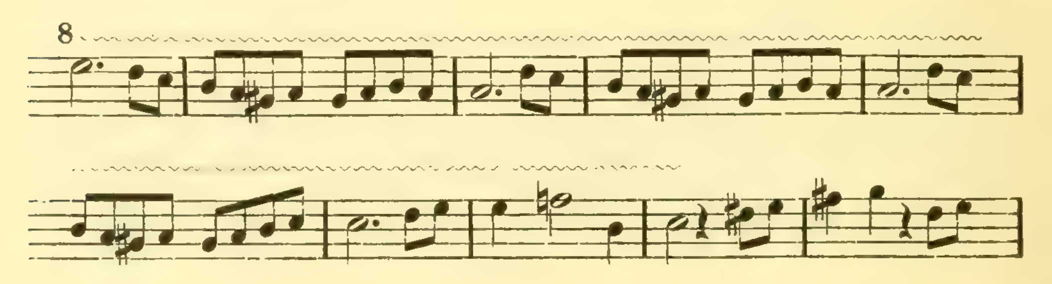
Der zweite Theil des ersten Satzes ist so ziemlich nach diesem Entwurf

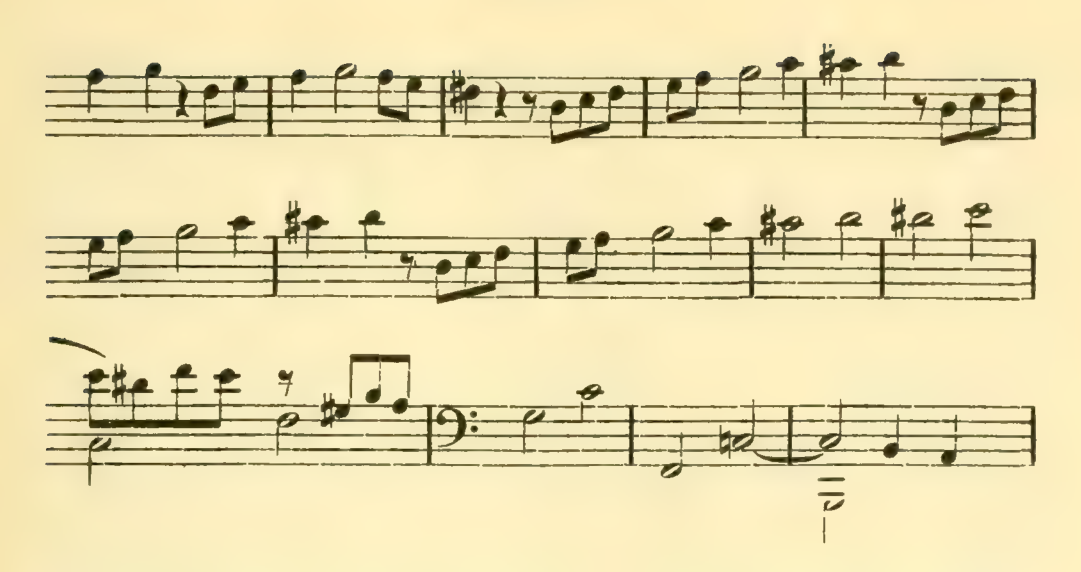


ohne das Thema durchzuführen

ausgeführt worden. Nur ist im Druck ein Takt weggeblieben. Möglicherweise war dieser eine Takt Schuld, dass Beethoven später ein anderes melodisches Motiv zur Durchführung versuchte.

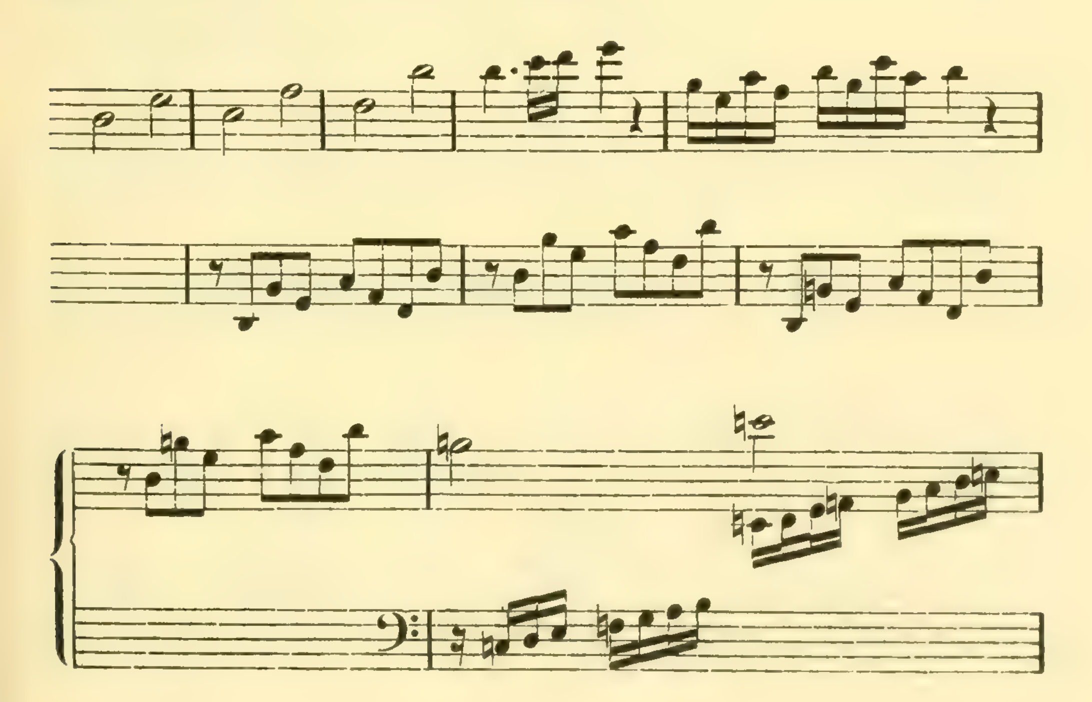
Später ist Beethoven auf das zuerst angedeutete Motiv zurückgekommen. Diese Skizze

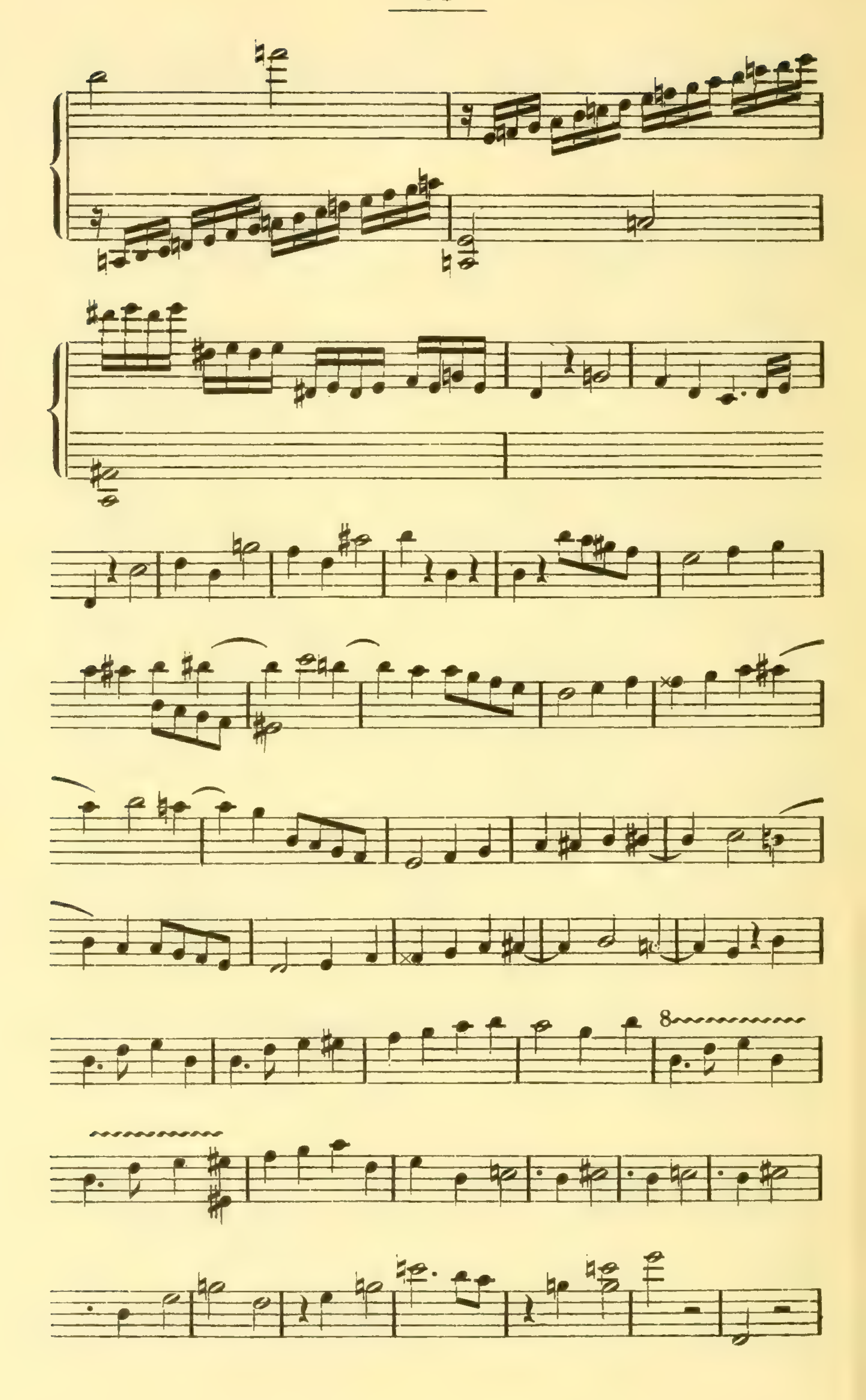


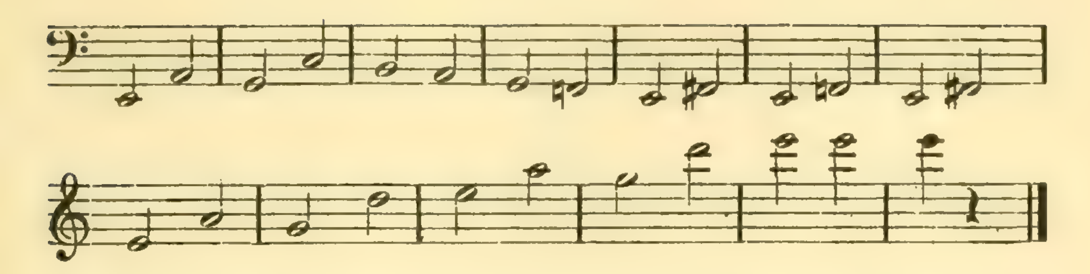


stimmt im Anfang mit der gedrukten Form überein, nicht aber im weitern Verlauf. In der zweiten Hälfte wird das ursprüngliche Motiv ganz verlassen.

Der dritte Theil sollte, wie aus einigen hier zu übergehenden Skizzen hervorgeht, ursprünglich eben so beginnen, wie der erste Theil, nämlich mit dem Hauptthema in der rechten und mit begleitenden Achtelnoten in der linken Hand; bald darauf sollte das Hauptmotiv in C-dur gebracht und mit aufwärts steigenden Tonleitern in der linken Hand begleitet werden. In dieser Skizze,




8



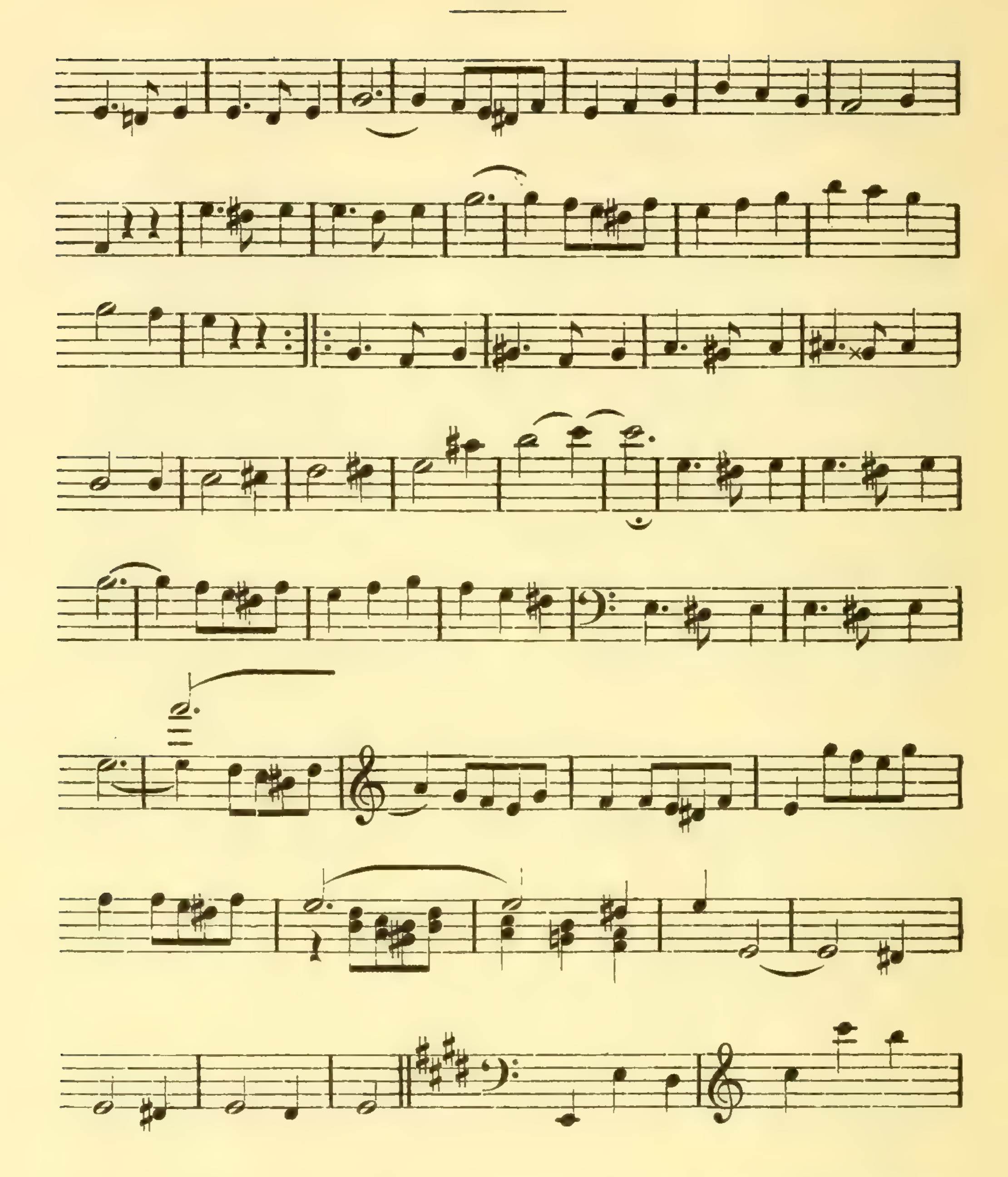
die sich auf den ganzen dritten Theil erstreckt, geschieht der Uebergang nach C-dur auf anderem Wege, als im Druck. Die durch zwei Octaven gehenden Tonleitern, welche in der Skizze im 11. Takt in der linken Hand eintreten, hat Beethoven, wie aus dem Druck zu ersehen, später beim Anfang des dritten Theils benutzt und sie dagegen an der Stelle, wo sie ursprünglich standen, auf eine Octave beschränkt. Im weitern Verlauf kommt die Skizze auf frühere Fassungen zurück. Später geschriebene Skizzen bringen den ersten Satz in allen Theilen der endgiltigen Form nahe oder stimmen damit überein.

Man wird aus den mitgetheilten Skizzen ersehen, dass die meisten Bestandtheile des Satzes von Grund aus neu geschaffen oder umgewandelt werden mussten, bis das Ganze zur Reife gediehen war. Bei den folgenden Sätzen ist die Zahl der Stellen, die Schwierigkeiten machten, geringer, und scheint die Arbeit im Ganzen rascher und leichter von Statten gegangen sein.

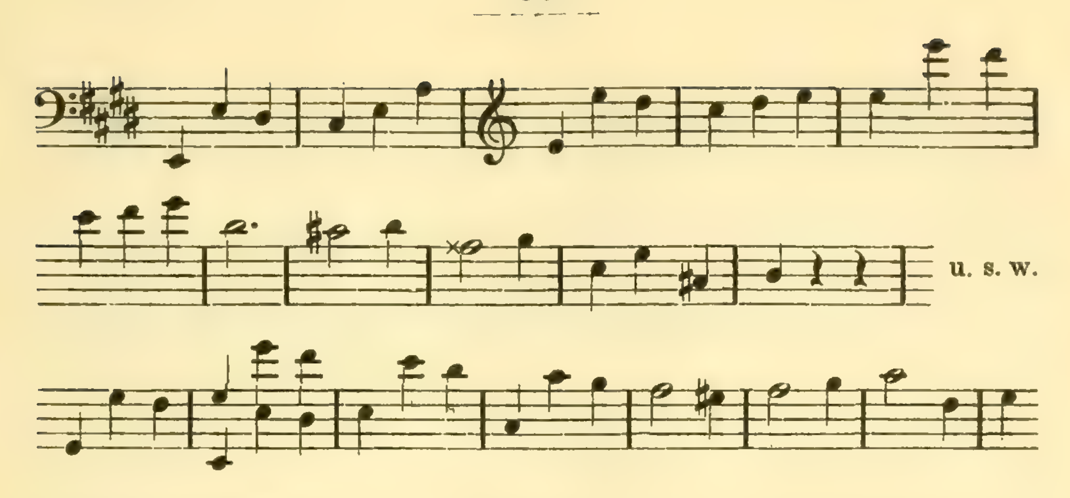
Der zweite Satz ist in der ersten Skizze



von der endgiltigen Form noch weit entfernt. Man glaubt, die Skizze zu einem gewöhnlichen Menuett vor sich zu haben. Die Anfangsmotive sind kenntlich angedeutet, aber von den sinnigen Wendungen und elegischen Zügen des gedruckten Stückes zeigt sich keine Spur. Gleich darauf setzt Beethoven wieder an,



und hier ist der erste Theil gefunden. Nur fehlt in der Mitte ein Auftakt. Dagegen zeigt der zweite Theil eine von der gedruckten fast ganz abweichende Fassung. Sein Anfang hat etwas Mattes. Wir suchen den Grund hauptsächlich darin, dass er wie der erste Theil aus langen rhythmischen Gliedern besteht. Später hat Beethoven den zweiten Theil mit zweitaktigen rhythmischen Abschnitten begonnen und dadurch jene Einförmigkeit vermieden. Das am Schluss der Skizze angedeutete Trio hat Beethoven in andern Skizzen



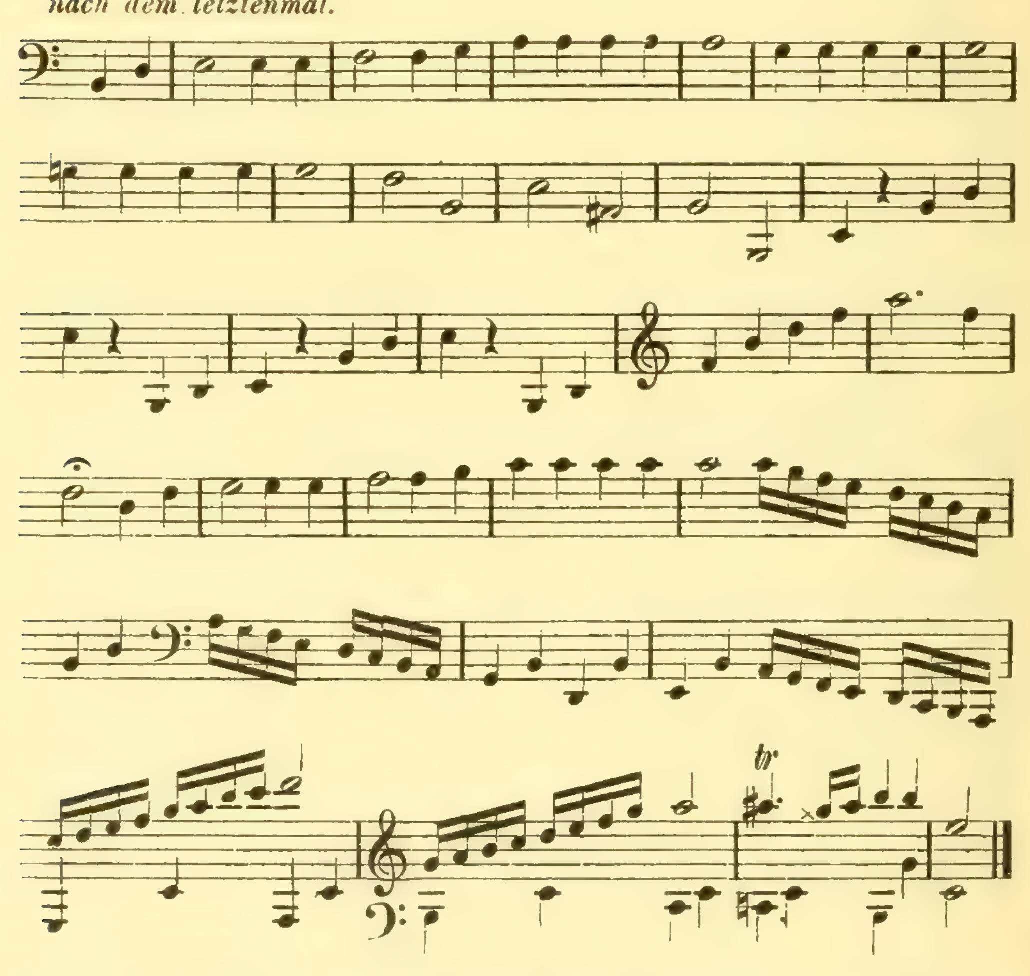
weiter ausgeführt und umgebildet, bis er es fallen liess.*) Von den zum letzten Satz gehörenden Skizzen sind diese

2mal hernach in 8va.

*) Vergl. Anm. S. 35.



und diese, die sich nur auf den Schluss des Satzes bezieht,



die frühesten. In beiden zeigt das Hauptthema noch nicht seine endgiltige Form. Von den später geschriebenen Skizzen macht sich diese zum zweiten Theil gehörende



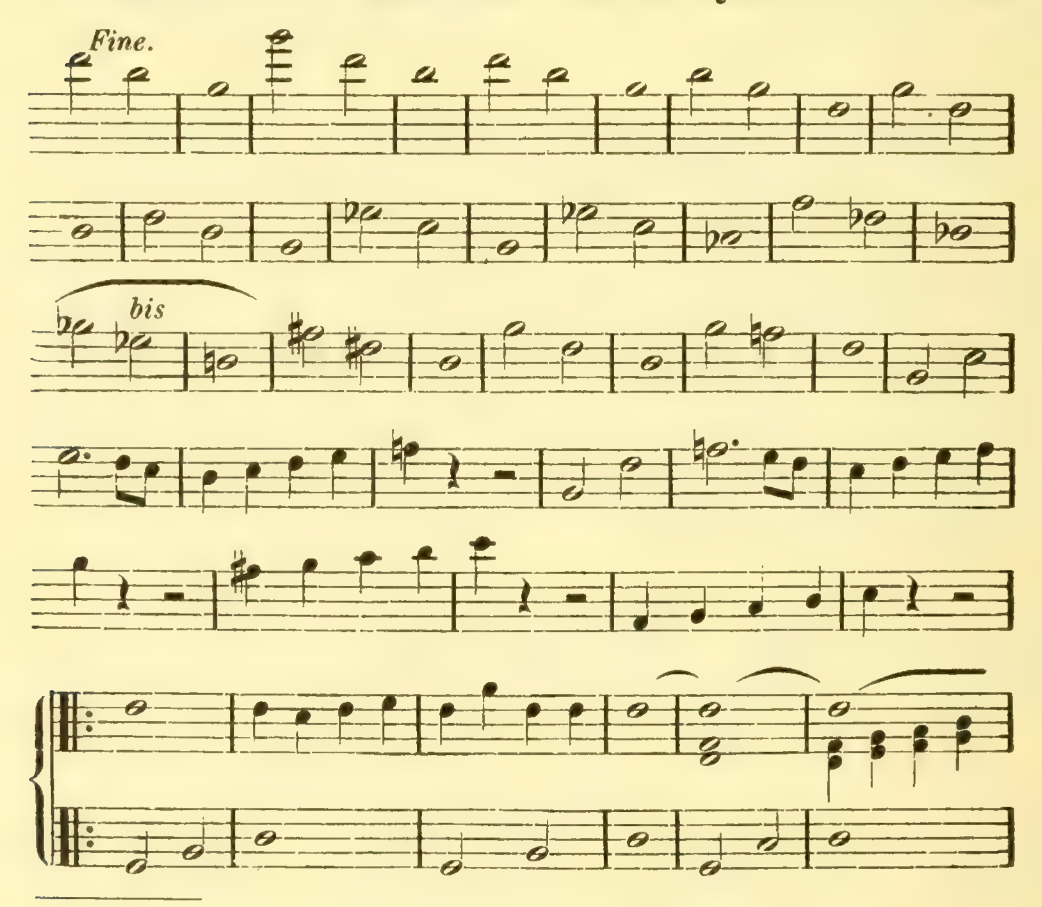
bemerkbar. Hier ist der in G-dur beginnenden Mittelpartie ein ganz anderes Motiv zu Grunde gelegt, als im Druck. Andere später geschriebene Skizzen nähern sich schnell der endgiltigen Form.

Aus der Stellung aller im Bisherigen berührten Skizzen ergiebt sich, dass Beethoven an den drei Sätzen der Sonate gleichzeitig gearbeitet hat. Gleichzeitig oder nicht lange vorher wurde auch an den letzten Sätzen des Concertes in B-dur gearbeitet, und die Sonate Op. 12 Nr. 2 (in A-dur) war fertig oder der Beendigung nahe, als die Claviersonate in E-dur angefangen wurde. Das Concert war (in erster Fassung) fertig im März 1795 und kann nicht viel früher fertig geworden sein. Demnach lässt sich als die Zeit, der sämmtliche Skizzen angehören, spätestens das Jahr 1795 annehmen.

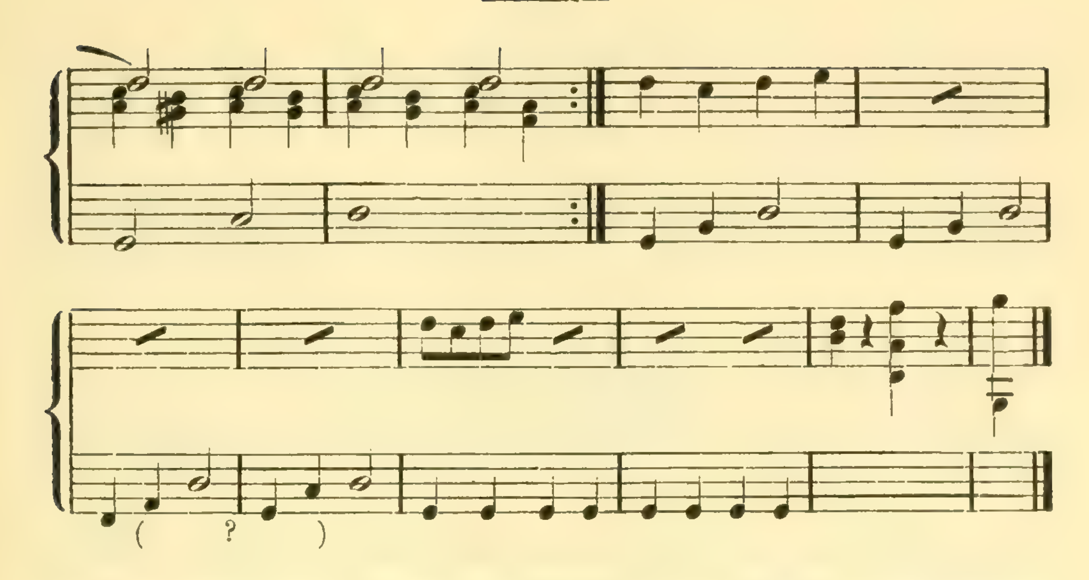
VII.

Skizzen zu den letzten Sätzen der Quartette Op. 18 Nr. 1 und Nr. 6.

Auf mehreren Bogen und Blättern, die theils zusammengehören, theils nicht, finden sich Arbeiten zu den genannten Quartettsätzen und zu andern Compositionen.*) Wir verzeichnen hier einen Entwurf zum letzten Satz des Quartetts in G-**dur**.



*) Die Manuscripte waren früher bei G. Petter in Wien.



in dem man sieht, dass dem Stücke ursprünglich eine andere Taktart zugedacht war, als es jetzt hat, den Anfang einer Skizze zu einem Allegro,



das ursprünglich zum letzten Satz des Quartetts in B-dur bestimmt war und in dem, ähnlich wie im gedruckten Stück, das Thema der Malinconia



angebracht werden sollte, das jetzige Thema des genannten Satzes in einer früheren



und in einer etwas späteren Fassung.



Die andern Compositionen, die von diesen und andern Quartett-Skizzen berührt werden, sind: die Sonate für Clavier in B-dur Op. 22, der dritte und letzte Satz des Quartetts in F-dur Op. 18 Nr. 1, die Variationen für Clavier über ein Originalthema in G-dur. Ein Theil der diese Compositionen betreffenden Skizzen wird an geeigneter Stelle vorgelegt werden.*) Zu bemerken ist hier noch, dass die Entwürfe zum letzten Satz des Quartetts in F-dur



von Anfang an der endgiltigen Form ziemlich nahe kommen und später geschrieben wurden, als andere Skizzen, denen wir später in einem Skizzenbuch begegnen werden.**)

Das chronologische Ergebniss der Quartett-Skizzen ist bei ihrer Lückenhaftigkeit gering. Mit Sicherheit lässt sich nur so viel sagen, dass gleichzeitig am Scherzo des ersten Quartetts und am ersten Satz der Sonate Op. 22 gearbeitet wurde, dass während der Arbeit zum letzten Satz des zweiten Quartetts die Variationen für Clavier in G-dur, während der Ar-

*) Siehe die Artikel XLI und XLII.

**) Siehe den Artikel XLVI.

beit zum letzten Satz des sechsten Quartetts das Rondo der Sonate Op. 22 angefangen wurden. Vermuthlich gehört ein Theil der Skizzen dem Jahre 1799, ein anderer dem Jahre 1800 an.

Ausser den bisher erwähnten Skizzen findet sich an einem andern Orte eine dem Anschein nach für Clavier gedachte, unausgeführt gebliebene Skizze,

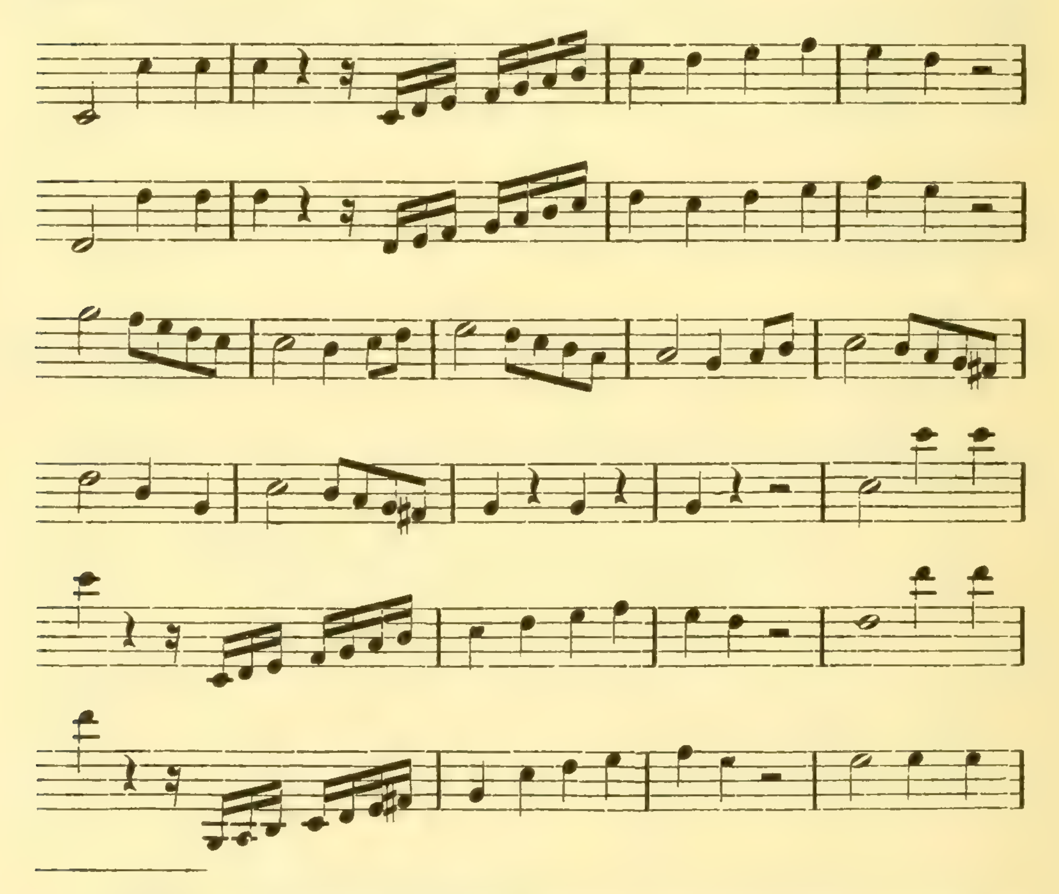


in der ein Rondothema vorkommt, dass Beethoven später in anderer Takt- und Tonart im fünften Quartett in der Coda der Variationen als Gegenthema verwendet hat. Die Skizze wurde 1794 oder 1795 geschrieben.

VIII.

Skizzen zum Clavierconcert in C-dur (Op. 15)

sind nur in geringer Anzahl und auf einzelnen Bogen und Blättern vorhanden.*) Hervorzuheben ist eine die endgiltige Fassung noch nicht erreichende Skizze zum Anfang des ersten Satzes,



*) Die vorzulegenden Skizzen befinden sich meistens in dem bei Op. 1 erwähnten Skizzenbuch im britischen Museum.



einer der ersten Entwürfe zum zweiten Satz,



in welchem das nur in seinem Anfangsmotiv mit der endgiltigen Form übereinstimmende Thema in Des-dur aufgestellt ist, und eine auf den letzten Satz zu beziehende Stelle,

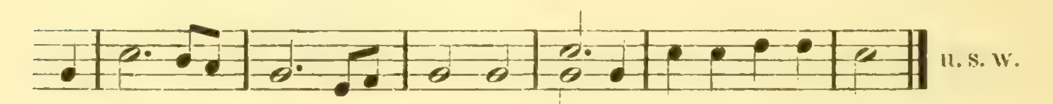


aus der hervorgeht, dass das Stück ursprünglich in einer andern Taktart concipirt war. Die letzte Skizze steht mit einigen andern Stellen, die die Arbeiten zum Concert ebenfalls noch

in ihrem ersten Stadium zeigen, auf der zweiten Seite eines Bogens, der auf der früher geschriebenen ersten Seite Arbeiten



zu einer Cadenz zum ersten Satz des Concertes in B-dur und dann Entwürfe



zu einem unbekannten Liede mit einer Bemerkung enthält. Aus dem Vorkommen jener Arbeiten zu einer Cadenz ergiebt sich, dass das Concert in B-dur fertig war, als das in C-dur componirt wurde. Das ist das einzige chronologische Ergebniss, dass sich aus den Skizzen gewinnen lässt, ein Ergebniss, das schon auf anderm Wege bekannt ist.*)

Das Jahr der Composition des Concertes lässt sich mit Sicherheit nicht angeben. Will man einer Mittheilung Wegeler's folgen, so muss man annehmen, das Concert sei während dessen Anwesenheit in Wien (Ende 1794 bis Mitte 1796) componirt und gespielt worden. Doch ist diese Mittheilung mit Vorsicht aufzunehmen. Wegeler kann das Concert in B-dur

---

*) Dass das Concert in C-dur später componirt wurde, als das in B-dur, sagt Beethoven selbst. In einem am 22. April 1801 an Breitkopf & Härtel geschriebenen Briefe heisst es: »ich merke dabei bloss an, dass bei Hofmeister eines von meinen ersten Konzerten herauskommt und folglich nicht zu den besten von meinen Arbeiten gehört, bei Mollo ebenfalls ein zwar später verfertigtes Konzert« u. s. w. — Das Concert in B-dur erschien gegen Ende 1801 bei Hoffmeister und Kühnel in Leipzig, das in C-dur im März 1801 bei T. Mollo & Comp. in Wien.

mit dem in C-dur verwechselt haben.*) Einen nach einer Seite hin sicheren Anhaltspunkt bietet ein Skizzenblatt, das auf der ersten Seite und auf der oberen Hälfte der zweiten Seite, einen Entwurf zu einer Cadenz zum ersten Satz des Concertes in C-dur der hier im Auszuge folgt,



*) Wegeler erzählt (Biogr. Notizen S. 36): »Erst am Nachmittag des zweiten Tages vor der Aufführung seines ersten Concertes (C-dur) schrieb er das Rondo und zwar unter ziemlich heftigen Kolikschmerzen, woran er häufig litt. Ich half durch kleine Mittel, so viel ich konnte. Im Vorzimmer sassen vier Copisten, denen er jedes fertige Blatt einzeln übergab. — Bei der ersten Probe, die am Tage darauf in Beethoven's Zimmer statt hatte, stand das Klavier für die Blaseinstrumente einen halben Ton zu tief. Beethoven liess auf der Stelle diese und so auch die übrigen, statt nach a, nach b stimmen und spielte seine Stimme aus Cis.« Wie eine Probe mit ganzem Orchester, d. i. mit Trompeten und Pauken, in einem »Zimmer« gehalten werden konnte, kann man sich nicht gut vorstellen. Eine solche Oertlichkeit war zu einer Probe des B-dur-Concertes eher geeignet. In diesem kommen keine Trompeten und Pauken und auch keine Clarinetten vor. Auch ist nicht zu übersehen, dass mehr als 40 Jahre vergangen waren, als Wegeler jene Worte aus der Erinnerung niederschrieb. Wegeler, der, wie er selbst (Vorrede S. XIII) sagt, »in Hinsicht auf Musik nur ein schwacher Dilettant «war und der, wie es O. Jahn erwiesen hat, die Namen »Leonore« und »Fidelio« miteinander verwechseln konnte, konnte auch leicht das zuerst erschienene Concert mit dem zuerst componirten verwechseln.



und auf der untern Hälfte der zweiten Seite Entwürfe zum letzten Satz der Sonate in D-dur Op. 10 Nr. 3 enthält.*) Aus dem Zusammentreffen dieser Arbeiten ergiebt sich, dass das Concert im Juli 1798, als Beethoven zur Herausgabe der Sonaten Op. 10 schritt, fertig war.

*) Das in der königl. Bibliothek zu Berlin befindliche Skizzenblatt ist schon bei den Sonaten Op. 10 benutzt worden.

IX.

Skizzen zum Clavierconcert in B-dur (Op. 19).

Auf den ersten drei Seiten und auf den oberen Zeilen der 4. Seite eines Bogens, der auf den unteren Zeilen der 4. Seite Arbeiten zu allen Sätzen der Sonate in E-dur Op. 14 Nr. 1 enthält, stehen Entwürfe zum 2. und 3. Satz des Concerts in B-dur. Ein ziemlich lang ausgeführter Entwurf zum Rondo des Concerts, dem wir den Anfang

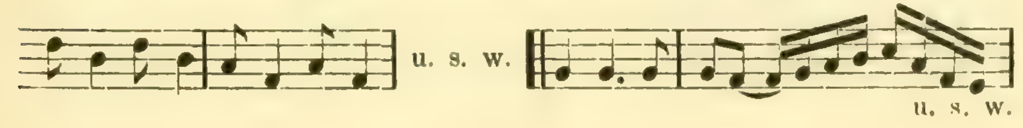


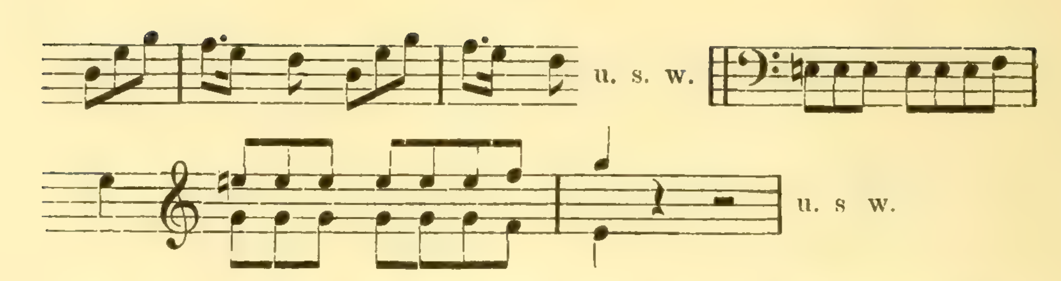
und eine später vorkommende Stelle entnehmen,



ist von der endgiltigen Form noch ziemlich weit entfernt und gehört zu den frühesten von den vorhandenen Skizzen. Aus dem Zusammentreffen der Sätze des Concerts mit den Sätzen der Sonate ergiebt sich, dass das Concert begonnen wurde, bevor die Sonate fertig war.

Ein anderer Bogen enthält auf allen vier Seiten Entwürfe

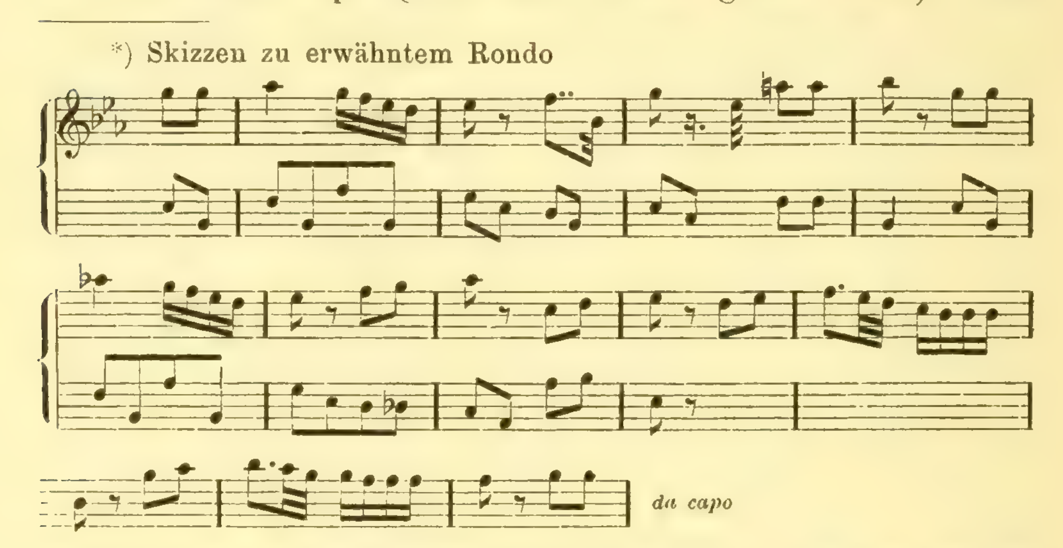




zu allen drei Sätzen des Concerts. Diese Erscheinung beweist, dass die drei Sätze des Concerts ursprünglich zusammengehören und dass nicht, wie man vermuthen könnte, das nach Beethoven's Tode erschienene Rondo in B-dur für Pianoforte und Orchester ursprünglich zum Concert gehört hat.*) Der-

---

*) Skizzen zu erwähntem Rondo



finden sich auf leer gebliebenen Zeilen unter einer in Partitur und der Handschrift nach noch in Bonn geschriebenen Romanze in E-moll für Clavier, Flöte und Fagott concertant mit Begleitung von 2 Violinen, 2 Violen, Basso und 2 Oboen. Die »*Romance cantabile*«, die so anhebt,



ist das mittlere Fragment eines grösseren Stückes. Im Auctions-Katalog des Nachlasses Beethoven's ist unter Nr. 179 verzeichnet:

Unbekanntes Trio für Pianoforte, Flöte und Fagott.
Frühere Arbeit noch in Cöln.

Ob dies das vollständige Stück war, muss dahingestellt bleiben. Die Skizzen zum Rondo gehören ihrer Handschrift nach einer späteren Zeit an. Wir möchten sie spätestens in das Jahr 1795 setzen.

selbe Bogen enthält auf den oberen sechs Systemen der dritten Seite zwei kleine, dem Unterricht bei Albrechtsberger angehörende Nachahmungssätze, die, wie die Stellung und die verschiedene Tinte beweist, früher geschrieben wurden, als die sie umgebenden Skizzen.*) Die Nachahmungssätze können frühestens zu Anfang des Jahres 1794 geschrieben sein. Die Skizzen zum Concert entstanden also später. Dass viel Zeit zwischen der Niederschrift der Nachahmungssätze und der Skizzen vergangen sei, ist nicht anzunehmen. Am 29. März 1795 muss das Concert fertig gewesen sein, weil, so viel bis jetzt bekannt ist, Beethoven an diesem Tage (in Wien) zum ersten Mal ein Concert von seiner Composition öffentlich spielte und dann, weil von den (in Wien) componirten Concerten das in B-dur das erste ist und Beethoven damals schwerlich ein anderes Concert spielen konnte.**)

Die Akademie, in der Beethoven am 29. März 1795 spielte, war von der Wiener Tonkünstlergesellschaft veranstaltet worden. Der gedruckte Zettel ist vorhanden, und da wird als zweite Nummer angeführt:

> »Ein neues Konzert auf dem Piano-Forte gespielt von dem Meister Herrn Ludwig von Beethoven, und von seiner Erfindung.«

In den Sitzungs-Protokollen der genannten Gesellschaft heisst es:

> » . . . . wobei den ersten Abend (Sonntags den 29. März 1795) Hr. Betthoven ein Concert auf dem Pianoforte spielte, den 2ten Abend Hr. Matouschek ein Concert auf dem Fagott producirte und Hr. Betthoven auf dem Pianoforte phantasirte.«

---

*) Ich paginire die Seiten des Bogens vom Beginn der Skizzen an. Die Seite 2 stehenden Skizzen werden auf den unteren Systemen der 3. Seite fortgesetzt.

**) Es ist noch ein ungedrucktes Concert vorhanden, das Beethoven »im Alter von 12 Jahren« (1784) schrieb. Von diesem muss abgesehen werden. Es ist gar unwahrscheinlich, dass Beethoven es noch in Wien gespielt habe.

Ferner wird in der Wiener Zeitung vom 1. April 1795 über jene Akademie u. A. berichtet:

> »Zum Zwischenspiel hat am ersten Abend der berühmte Herr Ludwig van Beethoven mit einem von ihm selbst verfassten ganz neuen Konzerte auf dem Pianoforte den ungetheilten Beifall des Publikums geärndtet.«

Damit sind die zuverlässigen Nachrichten aus jener Zeit über Beethoven's Antheil an der stattgefundenen Akademie erschöpft. Nun ist in Thayer's Biographie (I, 238 f., 286, 294) zu lesen, das am 29. März 1795 gespielte Concert sei das in C-dur gewesen. Diese Angabe lässt sich nicht begründen. Wie man sieht, ist in jenen Mittheilungen nirgends die Tonart des gespielten Concertes angegeben. Will man entscheiden, welches Concert Beethoven gespielt haben könne, so kann die Vermuthung nur auf das in B-dur fallen. Dieses war damals fertig, wenigstens konnte es fertig sein. Dass aber das Concert in C-dur damals fertig war oder fertig sein konnte, lässt sich nicht beweisen.

So viel sich aus vorhandenen Concertzetteln und aus überlieferten Nachrichten mit Sicherheit entnehmen lässt, spielte Beethoven (in Wien) wieder ein Concert von seiner Composition am 18. December 1795 und am 27. October 1798. Bei keiner dieser Aufführungen wird gesagt, dass die vorgetragene Composition neu war. Man kann also vermuthen, dass wiederum das B-dur-Concert zum Vortrag kam. Ein am 8. Januar 1796 gespieltes Concert war, wie wir aus anderwärts vorzulegenden Gründen vermuthen, von Mozart. Erst am 2. April 1800, so wird berichtet, trug Beethoven in einer Akademie im Burgtheater wieder ein neues Concert von seiner Composition vor. Dies kann das C-dur-Concert gewesen sein. Wenigstens lässt sich damit die Angabe Schindler's (Biogr. I, 57), die erste Aufführung des Concertes Op. 15 habe zur Frühlingszeit 1800 im Kärnthnerthortheater stattgefunden, in Uebereinstimmung bringen.

W. J. Tomaschek berichtet (Libussa v. J. 1845, S. 374), Beethoven habe das B-dur-Concert 1798 in Prag componirt.

Diese Angabe kann nicht ganz ohne Grund sein. Richtig ist, dass Beethoven i. J. 1798 mit einer Umarbeitung des Concertes beschäftigt war.*) Tomaschek kann Beethoven bei dieser Arbeit angetroffen haben und verleitet worden sein, das Werk, dem die Arbeit galt, für neu zu halten.

Von den noch übrigen, auf einzelnen Blättern vorkommenden Skizzen zum B-dur-Concert mag eine hier Platz finden.**)



*) Vgl. den Artikel über die Skizzenbücher aus den Jahren 1798 und 1799.

**) Die in diesem Artikel benutzten Skizzen stehen einschliesslich des Fragments der Romanze, sämmtlich in dem wiederholt erwähnten Skizzenbuch im britischen Museum.

X.

Aenderungen zum Clavierconcert in G-dur.

Als Beethoven sein Pianoforteconcert in G-dur schrieb, reichten die Claviere in der Höhe bis zum viergestrichenen C.*) Bald nach dem Erscheinen des Concerts und schon Ende 1808 hatte sich der Umfang bis zum viergestrichenen F erweitert. Beethoven hat von dieser Erweiterung Gebrauch gemacht. In einer geschriebenen Partitur des Concerts finden sich bei manchen Stellen Varianten und Andeutungen, bei denen theils der erweiterte Umfang, theils, ohne Rücksicht auf solche Erweiterung, eine andere Fassung, theils der Vortrag ins Auge gefasst ist. Die meisten Stellen sind flüchtig geschrieben, was den Gedanken, sie seien zum Druck, etwa für eine neue Ausgabe bestimmt gewesen, nicht aufkommen lässt. Es scheint vielmehr, dass Beethoven, am Claviere sitzend, sie entweder für sich selbst und behufs einer öffentlichen Aufführung, oder, was wahrscheinlicher ist, für einen Clavierspieler,

*) Man darf hierbei nicht nach den neueren Ausgaben des Concerts urtheilen, wo auf Grund der Analogie mehrere Stellen höher gelegt sind, als sie von Beethoven geschrieben wurden. In der im August 1808 im Kunst- und Industrie-Comptoir in Wien erschienenen Originalausgabe des Concerts ist das viergestrichene C nicht überschritten. Eine andere Ausgabe hat Beethoven nicht veranstaltet. Zur Vergleichung mit den neueren Ausgaben mag hier die ursprüngliche Fassung der von der rechten Hand zu spielenden Stelle im 53. Takt vor Schluss des ersten Satzes stehen.

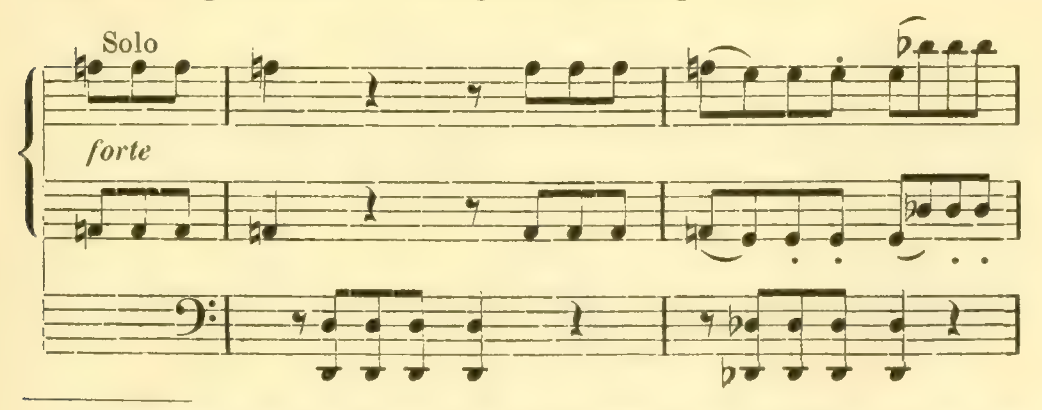


dem er das Concert behufs des öffentlichen Vortrags einstudirte aufschrieb. Ist das Erste der Fall, so kann die mündliche Mittheilung Carl Czerny's, Beethoven habe das G-dur-Concert öffentlich sehr »muthwillig« gespielt und bei Passagen viel mehr Noten angebracht, als da standen, eine Erklärung finden. Im andern Falle fällt die Vermuthung auf den Clavierspieler Friedrich Stein, der das Concert im Januar 1809 öffentlich spielen sollte, damit aber, wie Ferd. Ries (Biogr. Notizen S. 114) erzählt, nicht fertig wurde. Dass das Concert ausser der Aufführung am 22. December 1808, wo Beethoven es selbst spielte, ein zweites Mal während seiner Lebenszeit in Wien öffentlich gespielt wurde, ist nicht bekannt.*)

Wenn auch zu bezweifeln ist, dass Beethoven alle notirten Aenderungen und Vortragszeichen bei einer neuen Ausgabe benutzt haben würde, so sind sie doch der Beachtung werth und sind wenigstens einige von ihnen zur Benutzung geeignet. Wir stellen von den lesbaren Aenderungen und Zuthaten hier die wichtigsten zusammen und bezeichnen nach der Breitkopf u. Härtel'schen Partitur die Stellen, zu denen sie gehören. Einige Aenderungen, bei denen nur der Anfang einer Stelle angegeben ist, gelten auch für die Fortsetzung, und andere, die sich nur auf die rechte Hand beziehen, sind auch auf die linke Hand auszudehnen.

Seite 16, Takt 7 und 8. Vortragsbezeichnung: *ri-tar-dan-do.*

Seite 18, Takt 5 und 6. Beigefügte Noten für die linke Hand und geänderte Vortragsbezeichnung:

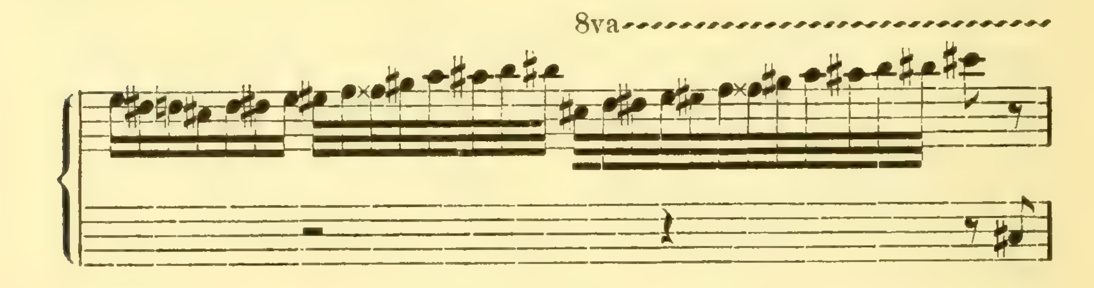


*) So viel sich ermitteln liess, ist das Concert in Wien erst am 1. April 1830 wieder öffentlich gespielt worden.

Seite 22, Takt 3 bis 8. Variante und Vortragsbezeichnung:



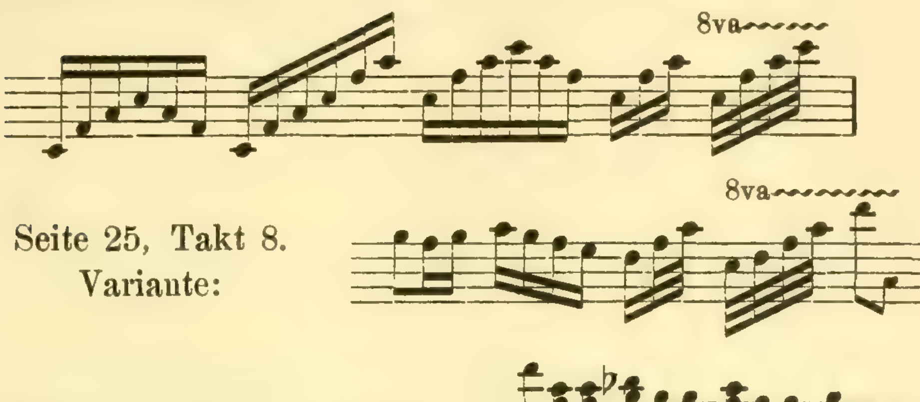






Seite 23, Takt 1. Das 4 Takte vorher vorgeschriebene »ritardando« wird aufgehoben durch: *a tempo.*

Seite 25, Takt 2. Variante für die rechte Hand:



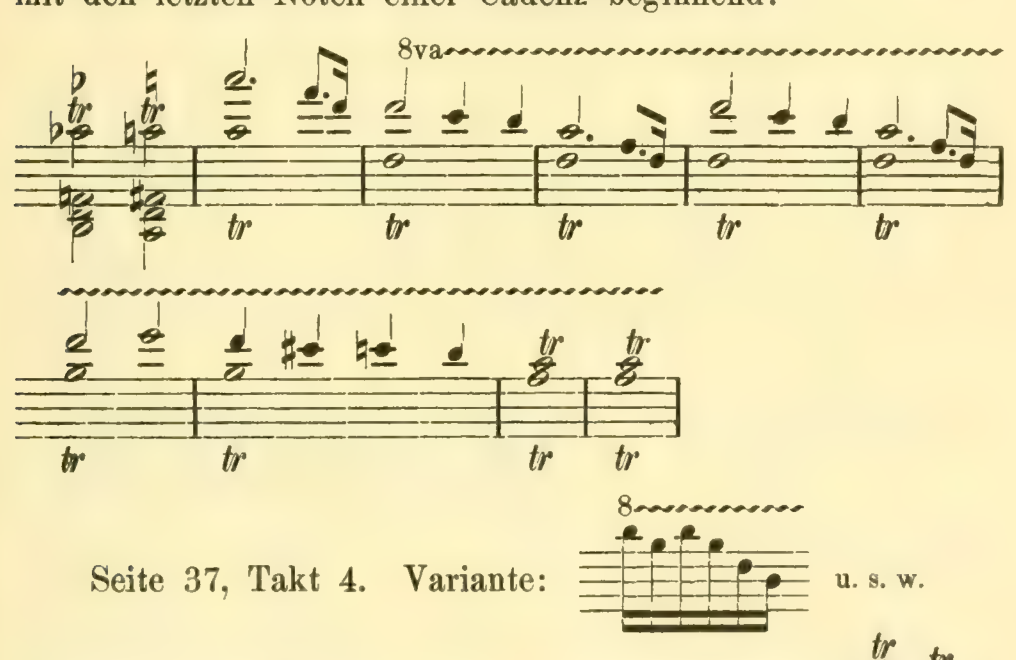
Seite 25, Takt 8.
Variante:

Seite 28, Takt 1. Variante:



Seite 34, Takt 3. Beim 2. Viertel des Taktes steht: *rit.*

Seite 34, letzter Takt bis Seite 36, Takt 1. Variante, mit den letzten Noten einer Cadenz beginnend:



Seite 37, Takt 4. Variante: u. s. w.

Seite 41, Takt 19. Triller über den Noten:



Seite 47, Takt 5 und 6. Beigefügte Bogenbezeichnung:



Seite 47, Takt 9 ff. Bogen und Triller hinzu: 

Seite 57, Takt 14 bis 18. Beigefügte Triller:

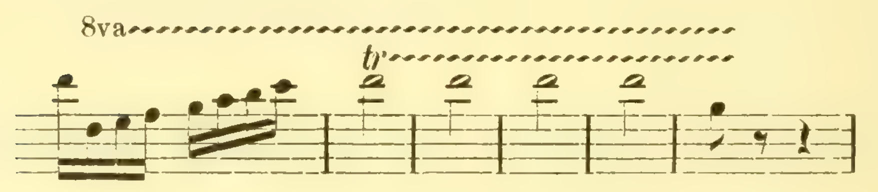


Seite 59, Takt 18. Variante: 

Seite 62, Takt 2 und 3. Staccatostriche und Bogen hinzu:



Seite 63, Takt 8 bis 13. Variante:



Seite 66, Takt 18.
Variante: 

Seite 67, Takt 9 bis 11. Variante: 

Seite 68, Takt 1 und 2. Variante: 

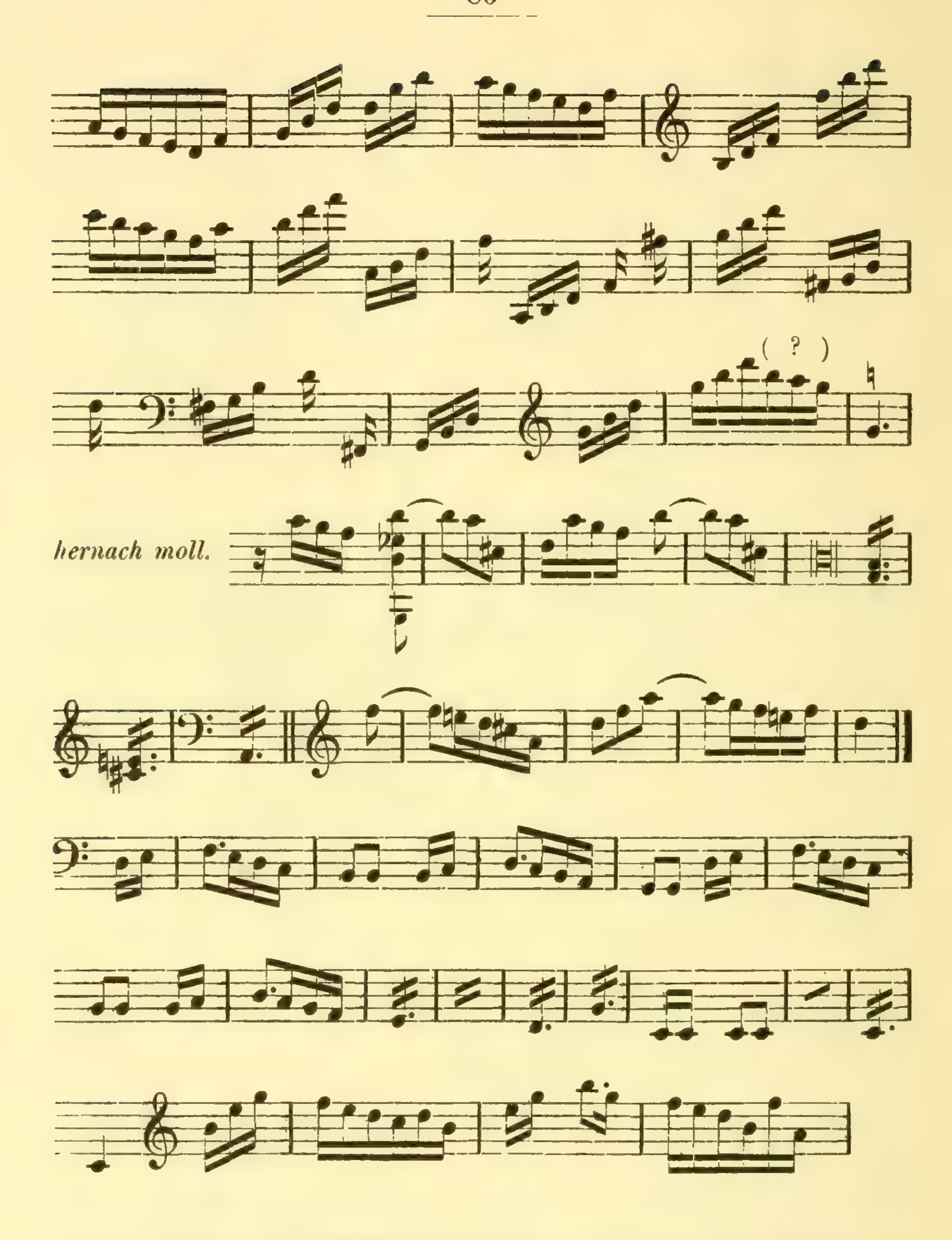
XI.

Skizzen zu den Quartetten Op. 59.

In einem (bei Ernst Mendelssohn-Bartholdy in Berlin befindlichen) Skizzenbuch, das fast durchweg mit Arbeiten zur Oper »Leonore« angefüllt ist, findet sich auf zwei Blättern, die aber ausser dem Zusammenhang dieses Skizzenbuches stehen*) und durch Zufall oder aus Versehen hineingerathen sind, die Fortsetzung einer anderwärts begonnenen Arbeit zu den letzten drei Sätzen des Quartetts in F-dur. Die meisten von diesen Skizzen beziehen sich auf den zweiten Satz und betreffen die Durch- und Weiterführung der zu Grunde liegenden Motive und Themen, wobei denn einige dieser Motive, wie folgende Auswahl zeigt,



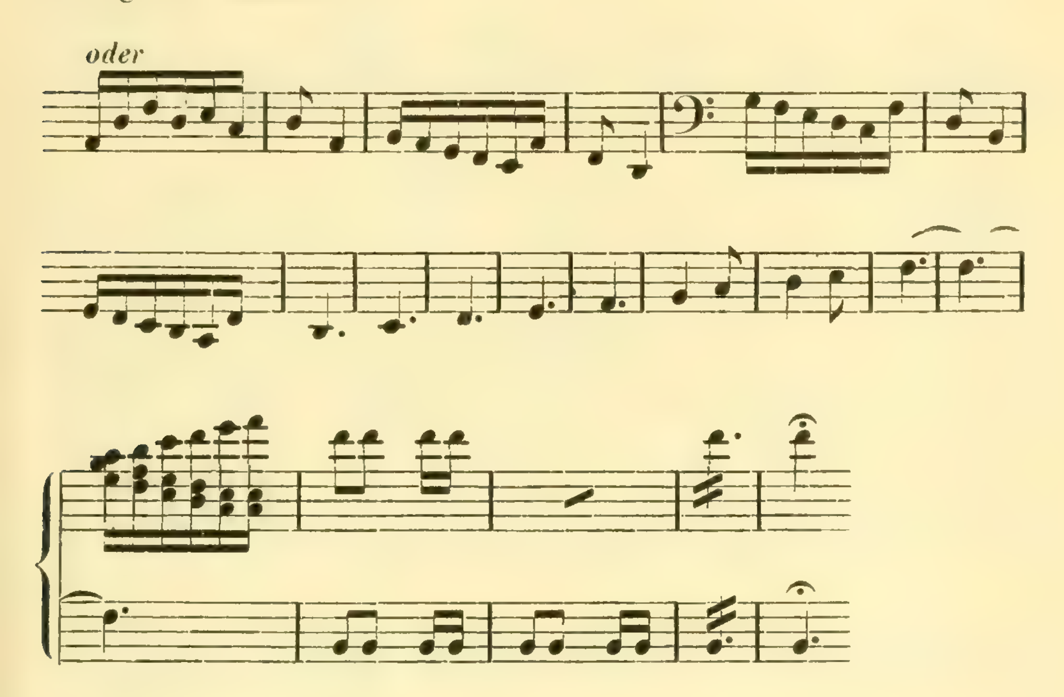
*) Vgl. den Artikel XLIV.



noch nicht in der Gestalt erscheinen, in der wir sie kennen. Der Satz zeigt schon in den Skizzen das Musivische, das er im Druck hat; doch wird man bemerken, dass gewisse Eigenthümlichkeiten des Beethoven'schen Styls (rhythmische Verrückungen, plötzliche Ausweichungen u. s. w.) weniger darin ausgeprägt sind, als im Druck. Den Schluss des Satzes hat Beethoven zweimal entworfen, einmal so



und gleich darauf so.



Beide Entwürfe sind von Grund aus verschieden, und die gedruckte Fassung lautet wieder anders. Dass das Anfangsmotiv des Satzes in den vorletzten Takten der letzten Skizze anders lautet als früher, beruht wohl auf einem Schreibfehler. Am obern Rande eines Blattes finden sich die Worte: »Schrann Mantel«, und bald darauf, neben einer Skizze auf derselben Seite, schreibt Beethoven, das erste Wort verbessernd: »Schramm«. Hiess ein Schneider so, dem Beethoven seinen Mantel gegeben hatte?*)

*) Der Name »Schramm« kommt in Wien ziemlich häufig vor, nicht aber »Schrann«. Thayer (Biogr. II, 398) liest: »Schwann Mantel« und versteht unter ersterem Worte ein Gasthaus (»Schwan«), das Beethoven öfters besuchte.

Wir nehmen nun andere (im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindliche) Skizzenblätter vor. Hier zeigt uns ein Entwurf mit einer Variante



und gleich darauf ein anderer Entwurf



den Anfang des dritten Satzes des ersten Quartetts in früheren Fassungen. Man sieht, dass die Gestaltung des Hauptthemas von seinem Anfang ausgegangen ist, dass die ersten Takte früher ihre endgiltige Form erreichten, als die späteren, und dass die Schlussformeln des Vorder- und Nachsatzes einige Mühe gemacht haben. Auf der letzten Seite des Bogens, der diese und andere nur zum Adagio des Quartetts gehörende Entwürfe enthält, stehen die Worte:

> *Einen Trauerweiden oder Akazien-Baum aufs Grab meines Bruders*

Carl Czerny erzählt (Pianoforte-Schule, 4. Theil, S. 62), Beethoven sei auf die Idee des Adagios des Quartetts in E-moll (Op. 59 Nr. 2) gekommen, »als er einmal Nachts lange den gestirnten Himmel betrachtete und an die Harmonie der Sphären dachte.« Lassen sich nicht mit eben so viel Recht die obigen Worte auf das Adagio des Quartetts in F-dur anwenden?

Das Hauptmotiv des ersten Satzes des Quartetts in E-moll war ursprünglich kürzer. Man sehe diese früher



und diese etwas später geschriebene Skizze.



Zwischen Skizzen zum ersten Satz erscheinen auch die ersten Ansätze zum Adagio

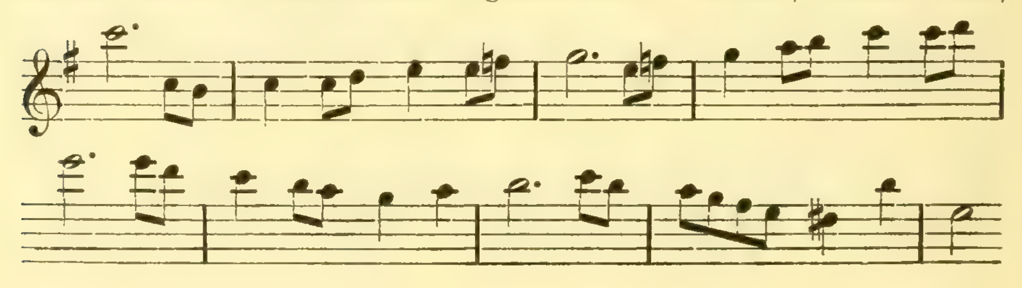


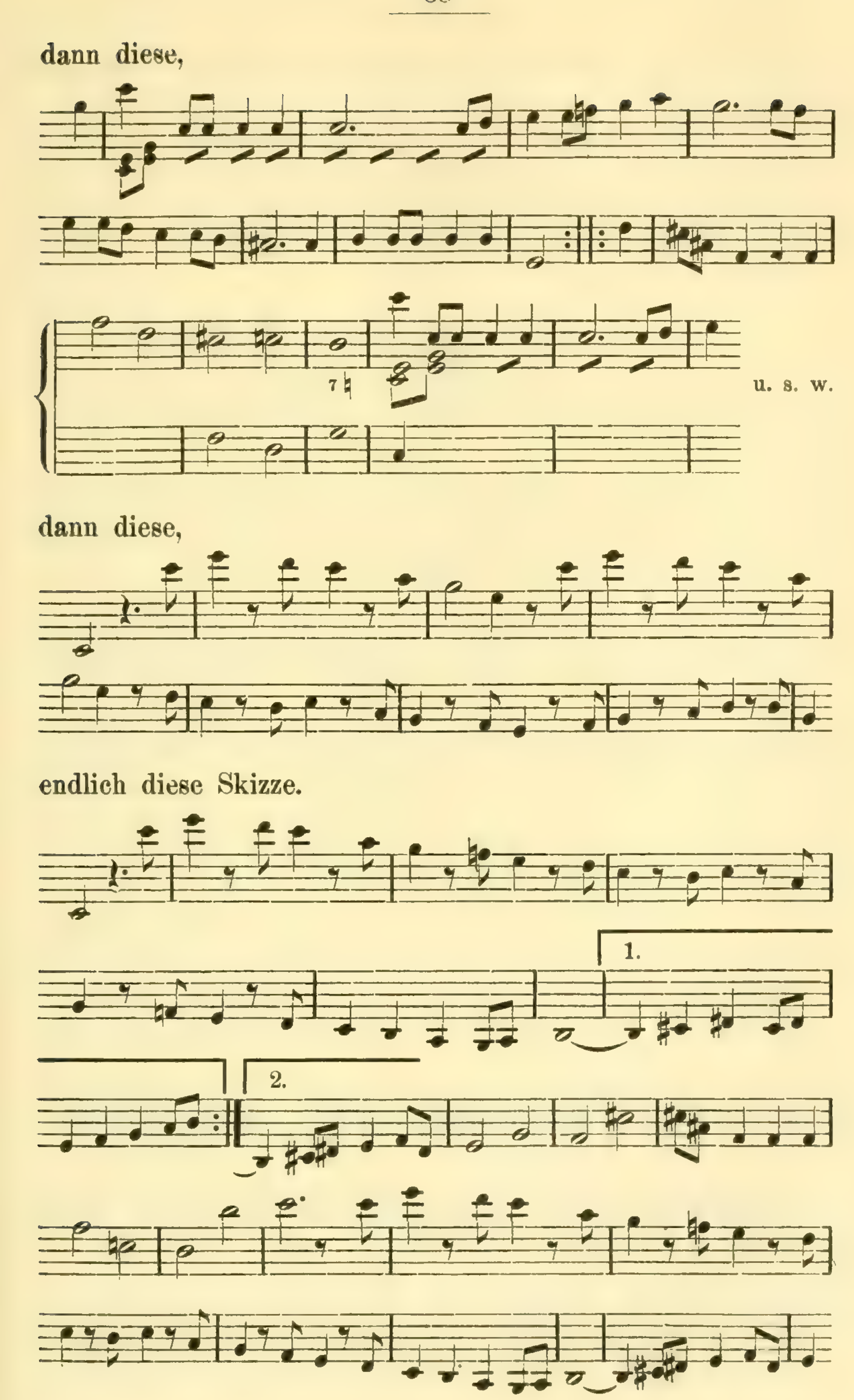
und der Entwurf zu einem Stück,



das wahrscheinlich ursprünglich zum dritten Satz des Quartetts bestimmt war. Der jetzige dritte Satz entstand später und wird in den vorhandenen Skizzen nicht berührt.

Das Thema des letzten Satzes des zweiten Quartetts ist in den ersten Entwürfen noch sehr entfernt von der endgiltigen Form und hat diese und seine einzelnen Bestandtheile erst nach wiederholten Ansätzen gefunden. Man muss die Skizzen sehen, wie sie nacheinander geschrieben wurden, zuerst diese,




dann diese,
7♮
u. s. w.
dann diese,
endlich diese Skizze.
1.
2.

Der erste Satz des dritten Quartetts sollte ursprünglich so beginnen:



Während der Arbeit am zweiten und dritten Satz des Quartetts in C-dur entstand auch das Thema des zweiten Satzes der Symphonie in A-dur.



Interessant sind die Skizzen zum dritten Satz des Quartetts. Beethoven fängt so an:



Gleich darauf schreibt er:



In dieser letzten Skizze haben wir die ersten Takte des Menuetts und des dazu gehörenden Trios. Nur sind die Tonarten andere, als im Druck. Aus der am Schluss beigefügten Notiz geht hervor, dass der letzte Satz des Quartetts, von dem jedoch damals noch nichts fertig war, in C-moll stehen sollte. Beide Skizzen sind mit Bleistift geschrieben und stehen auf einem Blatte, das, wie man aus den noch jetzt sichtbaren Falten schliessen kann, Beethoven in der Tasche mit sich herumgetragen hat. Die erste Idee zum dritten Satz ist also wohl ausser dem Hause gefasst worden. Beethoven hat dann, wie wir nach der Beschaffenheit der Skizzen annehmen müssen, zu Hause angekommen, die gefundenen ersten Takte auf demselben Blatte mit Tinte etwas weiter geführt, andere Stellen angedeutet und dann die so entstandenen Stellen auf einem andern Blatte in eine grössere Skizze





zusammengefasst. Bald darauf erscheint das Stück in einer zum Theil andern Fassung





und, mit Ausnahme des zweiten Theils des Trios, welcher in der Skizze in As-dur anfängt, in den Tonarten, welche es im Druck hat. Ob diese später im Trio vorgenommene Aenderung der Tonart mit Rücksicht auf die Spielbarkeit oder aus einem formellen Grunde geschah, muss dahingestellt bleiben. Der Grund, warum die Haupttonart geändert wurde, ist klar.

Das dem letzten Satz des dritten Quartetts zu Grunde liegende Thema hat ursprünglich vom vierten Takt an anders gelautet, als es jetzt lautet. Es ist aber schwer, diese ursprüngliche Fassung festzustellen. Ueber einer abgebrochenen Skizze



findet sich eine Bemerkung:

> *Eben so wie du dich hier in den Strudel der Gesellschaft stürzest, eben so möglich ist's Opern trotz allen gesellschaftlichen Hindernissen zu schreiben — Kein Geheimniss sey dein Nichthören mehr — auch bey der Kunst.*

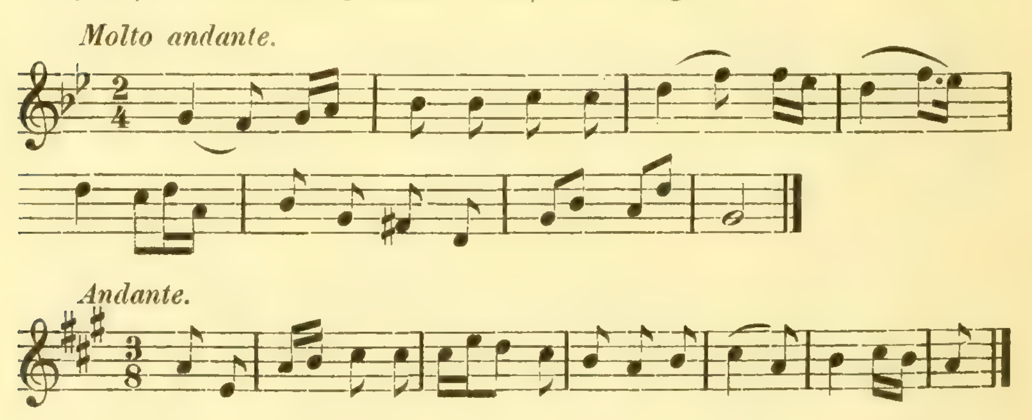
Skizze und Bemerkung sind mit Bleistift geschrieben und stehen auf einem Bogen, der, nach den vorhandenen Falten zu schliessen, ebenfalls in der Tasche getragen worden ist. Man meint es der Bemerkung ohnedies anzusehen, dass sie ausser dem Arbeitszimmer geschrieben wurde.

Aus der Stellung der vorhandenen Skizzen geht hervor, dass das Quartett in F-dur zuerst entstand und dass Beethoven gleichzeitig an den letzten Sätzen des ersten Quartetts und am zweiten Quartett, ferner gleichzeitig am zweiten und dritten Quartett arbeitete. Zwischen Skizzen zum zweiten Quartett erscheinen Ansätze



zur Composition des Matthisson'schen Liedes »Wunsch«. Beethoven hat das Lied auch zu anderer Zeit und wiederholt vorgenommen, aber nie beendigt. Zwischen Skizzen zum Finale des dritten Quartetts, aus denen zu entnehmen ist, dass der Satz bald fertig war, erscheinen Entwürfe zu den 32 Variationen für Clavier in C-moll. Wir werden dieselben an einem andern Orte vorlegen.

Noch gedenken wir der zwei russischen Melodien, die Beethoven in den Quartetten verwendet hat. Dieselben lauten in einer von Iwan Pratsch herausgegebenen Sammlung russischer Volkslieder, die, wie aus einer in einem Exemplar vorkommenden, von Beethoven geschriebenen Randbemerkung hervorgeht, Beethoven gekannt hat, wie folgt:



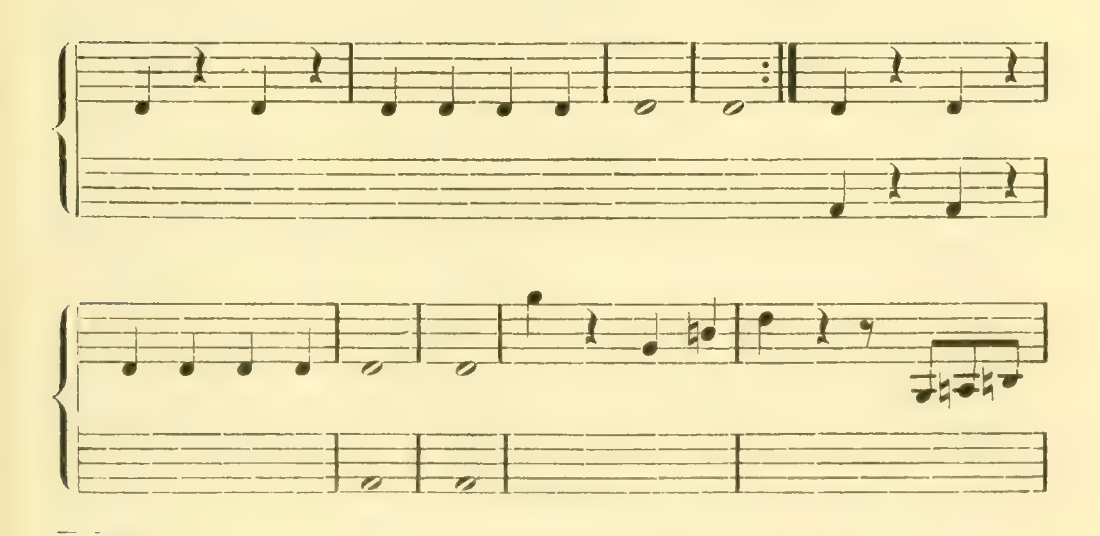
Dass Beethoven die Melodien gerade der genannten und keiner andern Sammlung entnommen habe, lässt sich nicht behaupten.

XII.

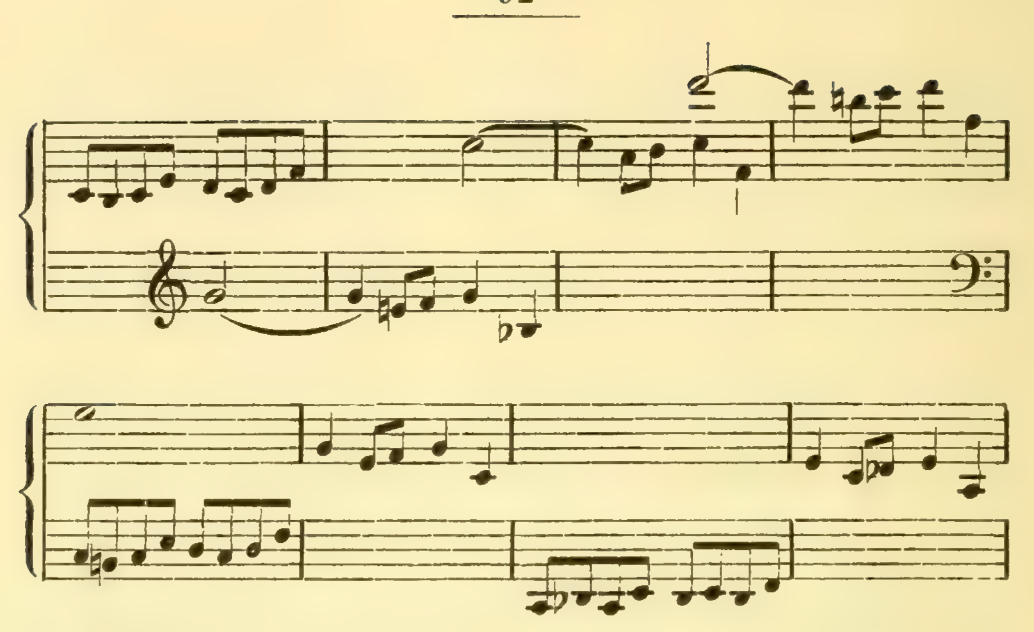
Skizzen zum Quartett Op. 74.

Aus den vorhandenen Skizzen geht hervor, dass die vier Sätze des Quartetts in der Folge angefangen und fertig wurden, in der sie im Druck erscheinen. Sämmtliche Skizzen wurden im Jahr 1809 geschrieben. Während der Arbeit entstanden auch die zwei letzten Sätze der Sonate in Es-dur Op. 81a.*)

In den vorhandenen Skizzen zeigt sich die Arbeit zum ersten und zweiten Satz des Quartetts ziemlich vorgeschritten. Die Arbeit muss also anderwärts begonnen worden sein. Die Skizzen zum ersten Satz betreffen meistens den zweiten Theil desselben, erreichen aber nicht überall die endgiltige Fassung. So enthält z. B. diese abgebrochene Skizze



*) Siehe den Artikel XXIX.

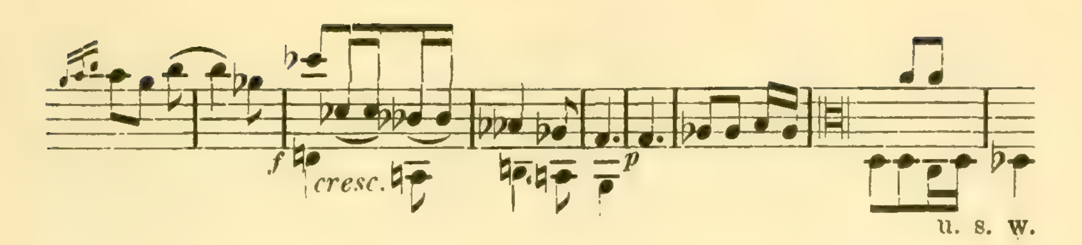


zu Anfang des zweiten Theils vier Takte, welche später ausgeschieden wurden. Am Rande einer Seite, welche Arbeiten zum ersten Satz enthält, steht die Bemerkung: »Beim goldnen Kreutz«.*)

In einer der ersten Skizzen zum zweiten Satz



*) Name eines Gasthauses, der in den Vorstädten Wiens wiederholt vorkommt.



wird der Anfang desselben in einer bei den meisten Stellen mit dem Druck übereinstimmenden Fassung aufgestellt.*) Auffallend ist, wie Beethoven bei einer schönen Stelle, deren endgiltige Fassung in der Skizze (Takt 17 bis 20) gefunden ist, schwanken konnte. Er bemerkt nämlich, nachdem jene Skizze geschrieben war:



Bemerkenswerth ist auch eine Skizze,



nach welcher der Schluss des Satzes 16 Takte früher erfolgen sollte, als im Druck.

Der dritte Satz sollte ursprünglich so



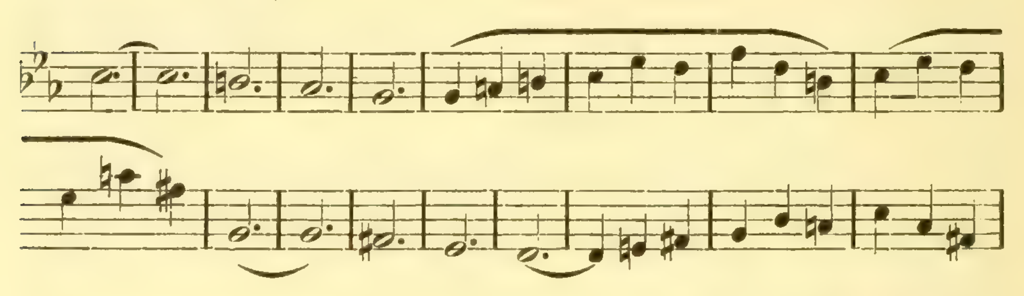
---

*) Beethoven hat sich in Skizzen nicht selten verschrieben. Auch in obiger Skizze ist an der Richtigkeit mehrerer Noten, die in der Vorlage sehr deutlich geschrieben sind, zu zweifeln. So meinen wir, dass Takt 13 die 1. und 2. Note und Takt 14 die 3. und 4. Note in der Skizze so lauten müssen, wie im Druck. Zweifelhaft sind auch die untern Noten im 29. und 30. Takt.

anfangen. Für den Mittelsatz werden zwei Themen aufgestellt, eins hier,

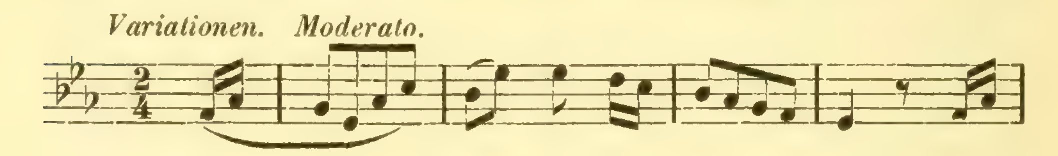


das andere hier,



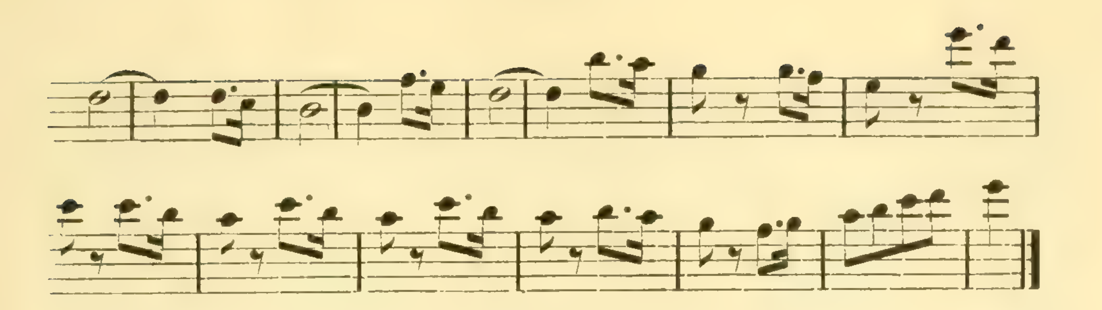
die, ungeachtet ihrer Verschiedenheit von den in der Partitur vorkommenden Themen, doch in Betreff der gewählten Notengattung eine Aehnlichkeit damit zeigen. Man kann auch bemerken, dass Beethoven den Anfang der letzten Skizze in entgegengesetzter Bewegung benutzt hat.

Auch das aus so einfachen Elementen bestehende Variationenthema musste einige Wandlungen durchmachen, bis es seine endgiltige Form fand. Zuerst sollte das Thema



ganz anders lauten, als jetzt. Dieser Anfang wird verworfen. Bald darauf erscheint das jetzige Thema in seiner ursprünglichen Fassung,





dann wird mit Beibehaltung des zu Grunde liegenden Motivs eine andere Fassung versucht,



und dann wird wieder der Anfang der zuerst gefundenen Fassung hingeschrieben.



Die dann folgenden Skizzen beschäftigen sich grösstentheils mit den Variationen und nähern sich immer mehr der gedruckten Lesart.

XIII.

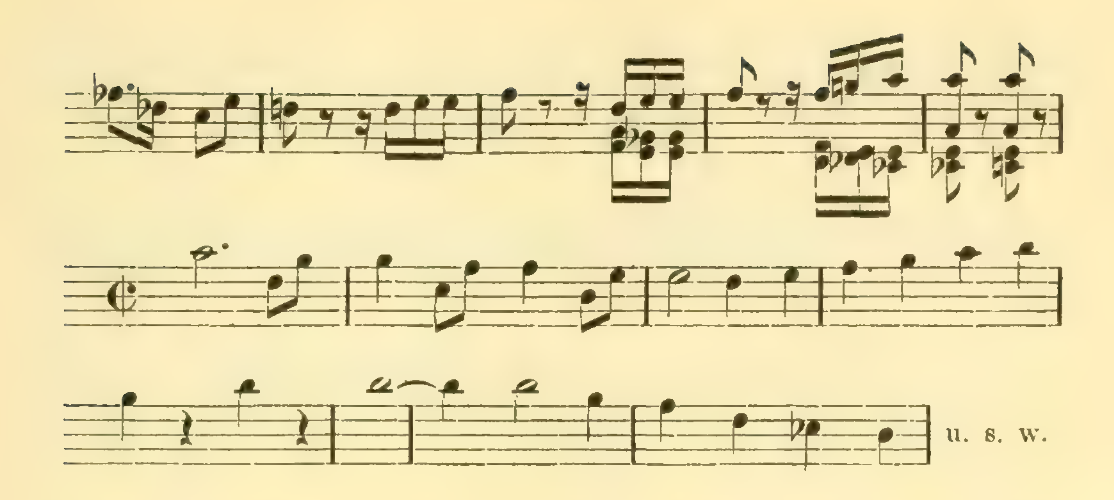
Skizzen zur Sonate Op. 81[a].

Aus den Skizzen geht hervor, dass zuerst der erste Satz und nach einer Unterbrechung von ungefähr einem halben Jahre die andern Sätze entstanden. Sämmtliche Skizzen fallen ins Jahr 1809, und müssen die zu den zwei letzten Sätzen eine ziemlich geraume Zeit vor dem auf dem Originalmanuscript angegebenen Tage geschrieben sein.*)

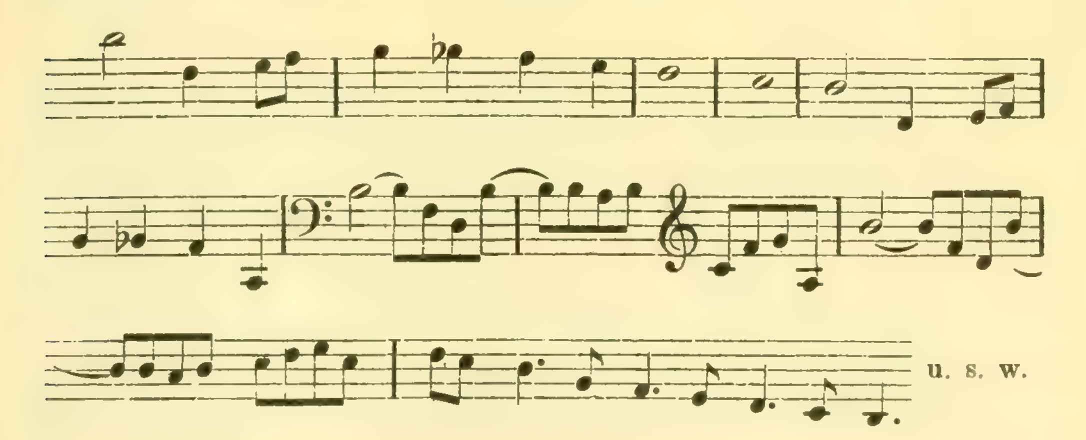
Ein Entwurf zum Anfang des ersten Satzes



*) Der erste Satz trägt im Autograph die Ueberschrift: »Das Lebewohl. Wien am 4ten Mai 1809 bei der Abreise S. Kaiserl. Hoheit des Verehrten Erzherzogs Rudolf«. Die Ueberschrift der andern Sätze lautet: »Die Ankunft S. Kais. Hoheit des verehrten Erzh. Rudolf den 30. Januar 1810«. Die angegebenen Daten sind nur als die der Abreise und der Rückkunft des Erzherzogs zu nehmen. Die Reise des Erzherzogs wurde durch die Annäherung des französischen Heeres veranlasst. Die Franzosen langten in den Vorstädten Wiens an am 9. Mai 1809 und verliessen Wien am 20. November 1809. Die Familie des österreichischen Kaisers flüchtete Anfang Mai 1809 nach Ofen und kehrte von da Ende Januar 1810 nach Wien zurück. (Vgl. Wiener Zeitung vom 31. Januar 1810.) Vgl. den Artikel XXIX.



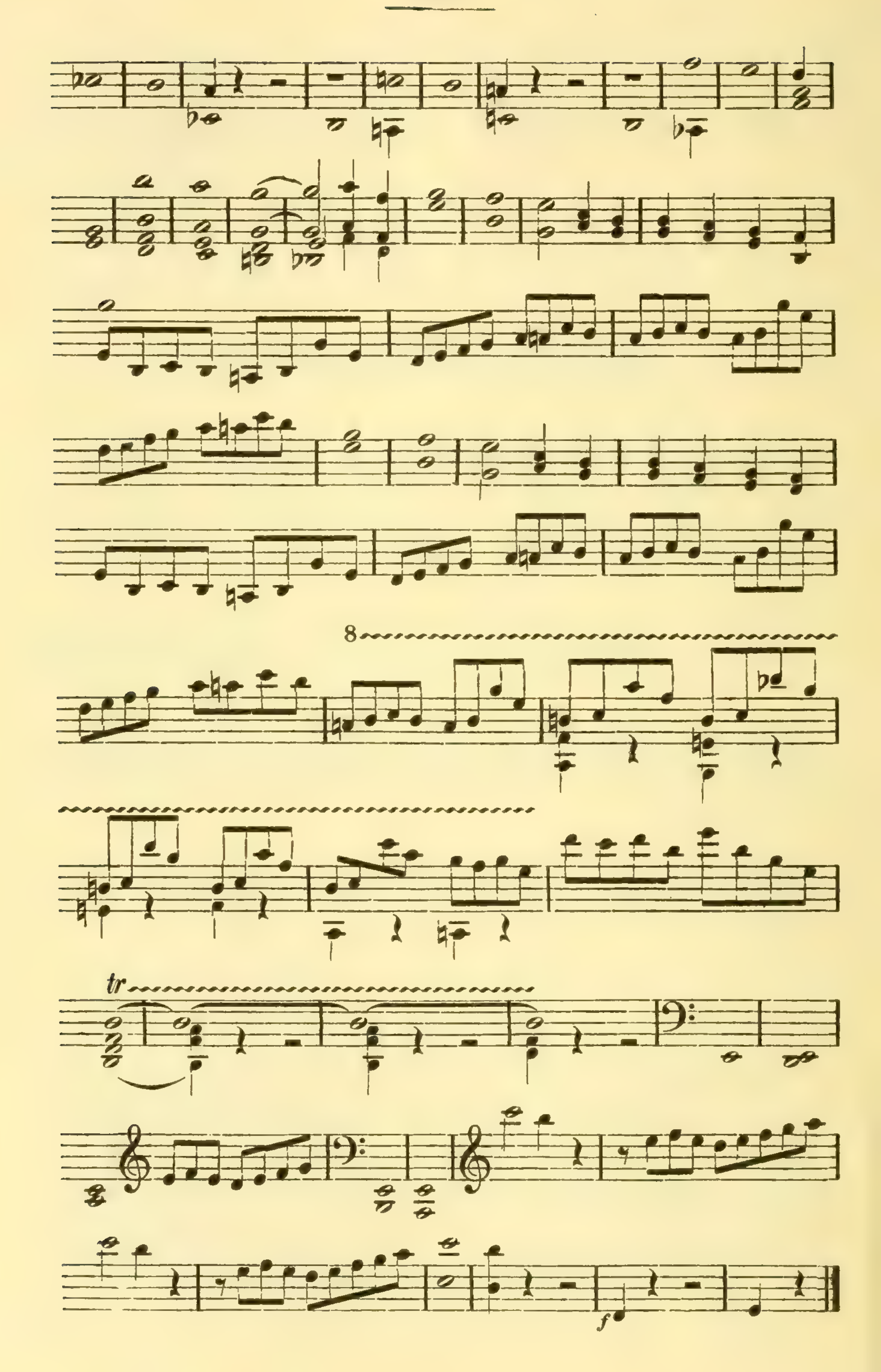
zeigt eine wesentliche Abweichung vom Druck nur beim Schluss der Einleitung. Der Druck hat hier einen Takt mehr. Der Anfang der Schlusspartie des ersten Theils hat in einer der ersten Skizzen



noch nicht die endgiltige Fassung. Letztere ist aber gleich darauf



gefunden. Die gegen den Schluss des ersten Satzes vorkommende dissonirende Stelle, wo Theile der Dominant- und Tonika-Harmonie zusammentreten, findet sich in den Skizzen nicht. Sie entstand also später, möglicherweise erst bei der Reinschrift. Hier eine Skizze,

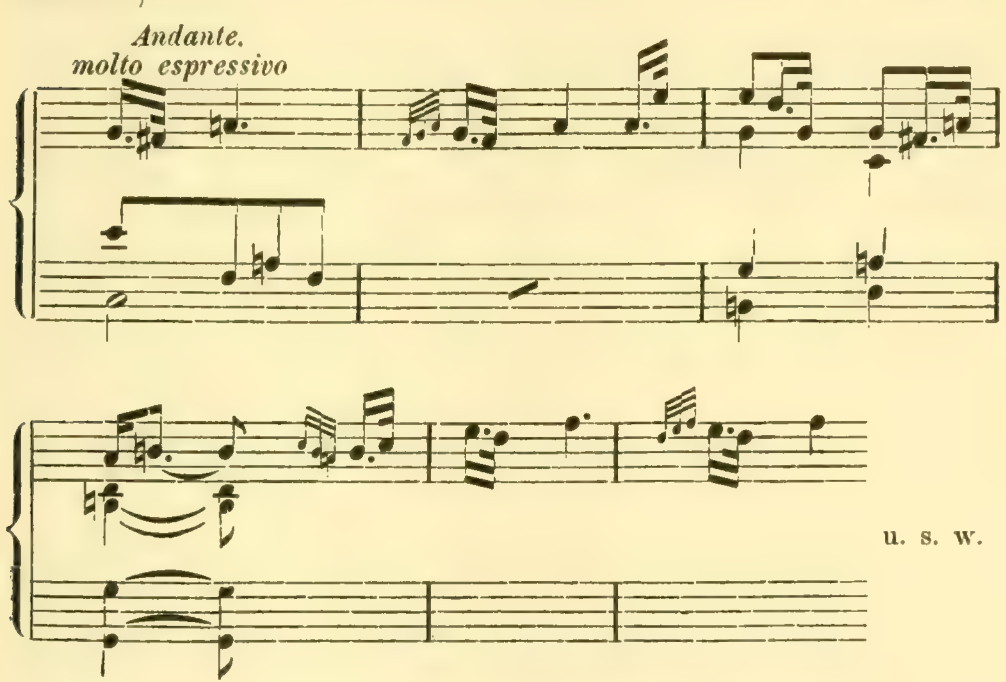

8
tr
f

die fast an allen andern Stellen mit der gedruckten Form übereinstimmt.

Die Arbeit zum zweiten Satz beginnt mit einem Ansatz,



der verworfen wird, und gleich darauf erscheint ein längerer Entwurf,



in dem die endgiltige Form im Wesentlichen gefunden ist.

Aus den Skizzen zum dritten Satz sind ihrer Vortragsbezeichnung wegen einige Stellen hervorzuheben.





Zwischen den Arbeiten zum ersten Satz findet sich die Bemerkung:

> *Der Abschied* (durchstrichen: *Das Lebewohl*) — *am 4ten Mai* — *gewidmet und aus dem Herzen geschrieben S. K. H.*

Ohne Zweifel ist das die Ueberschrift, die Beethoven dem ersten Satz zu geben gedachte. Zwischen den Arbeiten zu den letzten Sätzen finden sich die Worte:

Abschied — *Abwesenheit* — *Ankunft*

Beethoven gedachte die drei Sätze so zu überschreiben.

XIV.

Skizzen zur 7. und 8. Symphonie

füllen den grössten Theil eines früher bei G. Petter in Wien befindlichen Skizzenbuchs. Das Skizzenbuch ist nicht vollständig. Hin und wieder fehlen Blätter. Einige Skizzen finden keine Fortsetzung u. s. w. Mit voller Sicherheit lässt sich also der Gang der Arbeit nicht verfolgen. Betrachtet man die Skizzen, wie sie vorliegen, im Ganzen und sieht man ab von einzelnen Kreuzungen, so gelangt man zu dem Ergebniss, dass die 8. Symphonie gleich nach der 7. in Angriff genommen wurde und dass die einzelnen Sätze dieser Symphonie ziemlich in der Folge, wenn auch nicht begonnen, so doch heranwuchsen und fertig wurden, in der wir sie kennen.*)

Es ist schwer, genau zu bestimmen, wo die Skizzen zur 7. Symphonie anfangen. Bevor die ersten Skizzen zum Vorschein kommen, in denen wir eine ausgesprochene Aehnlichkeit mit Stellen im ersten Satz dieser Symphonie erkennen, erscheinen Versuche mit verschiedenen rhythmischen Motiven, die im Verlauf der Arbeit theils beibehalten und umgebildet, theils nach und nach fallen gelassen werden, so dass man jene Versuche, je nachdem man sie betrachtet, zu den Vorarbeiten zur Symphonie rechnen kann oder nicht. Von jenen Motiven macht sich z. B. in diesen Skizzen

---

*) Zur Bestimmung der Zeit, in welcher die Skizzen geschrieben wurden, können die zu Anfang der Original-Manuscripte der Symphonien angegebenen Daten dienen. Die 7. Symphonie ist überschrieben: »1812, 13ten Mai«; die 8.: »Linz im Monath October 1812«.



der im ersten Satz herrschende Daktylus bemerkbar. In einer bald darauf erscheinenden Skizze (S. 7),



die, nach den vorausgegangenen Versuchen zu schliessen, als ein verworfener Ansatz zum ersten Satz der 7. Symphonie betrachtet werden kann, macht sich ein anderes Motiv geltend, das nicht in gedachtem ersten Satz, sondern, unwesentlich verändert, im dritten Satz derselben Symphonie verwendet ist. Nach diesen und andern sämmtlich im $\frac{6}{8}$-Takt stehenden Skizzen und Anläufen erscheinen zuerst hier (S. 8)



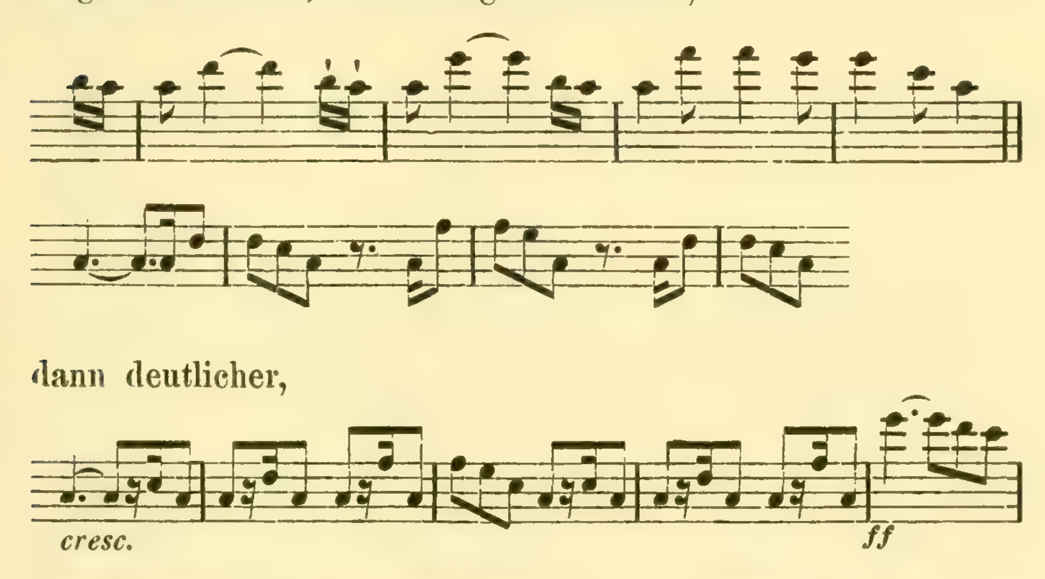


und gleich darauf hier



und hier

die ersten bestimmten Anklänge an die ersten zwei Takte des Hauptthemas des ersten Satzes. Nach und neben diesem Anfangsmotiv taucht, erst weniger kenntlich,



dann deutlicher,

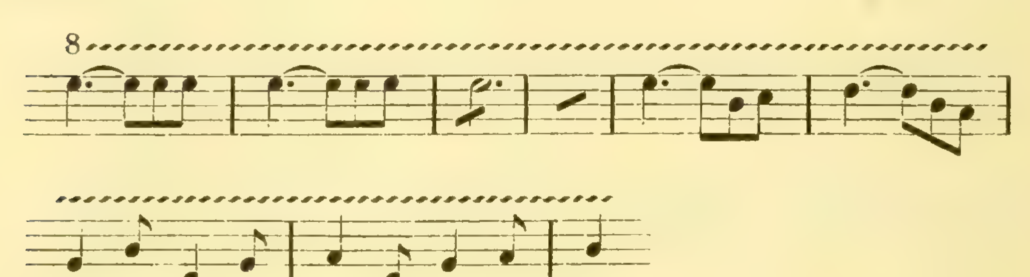
ein im zweiten Theil des Hauptthemas vorkommendes Motiv auf. Die meisten der nun folgenden Skizzen sind auf die Aus- und Weiterbildung der gefundenen Motive gerichtet. Man sehe hier,



hier,



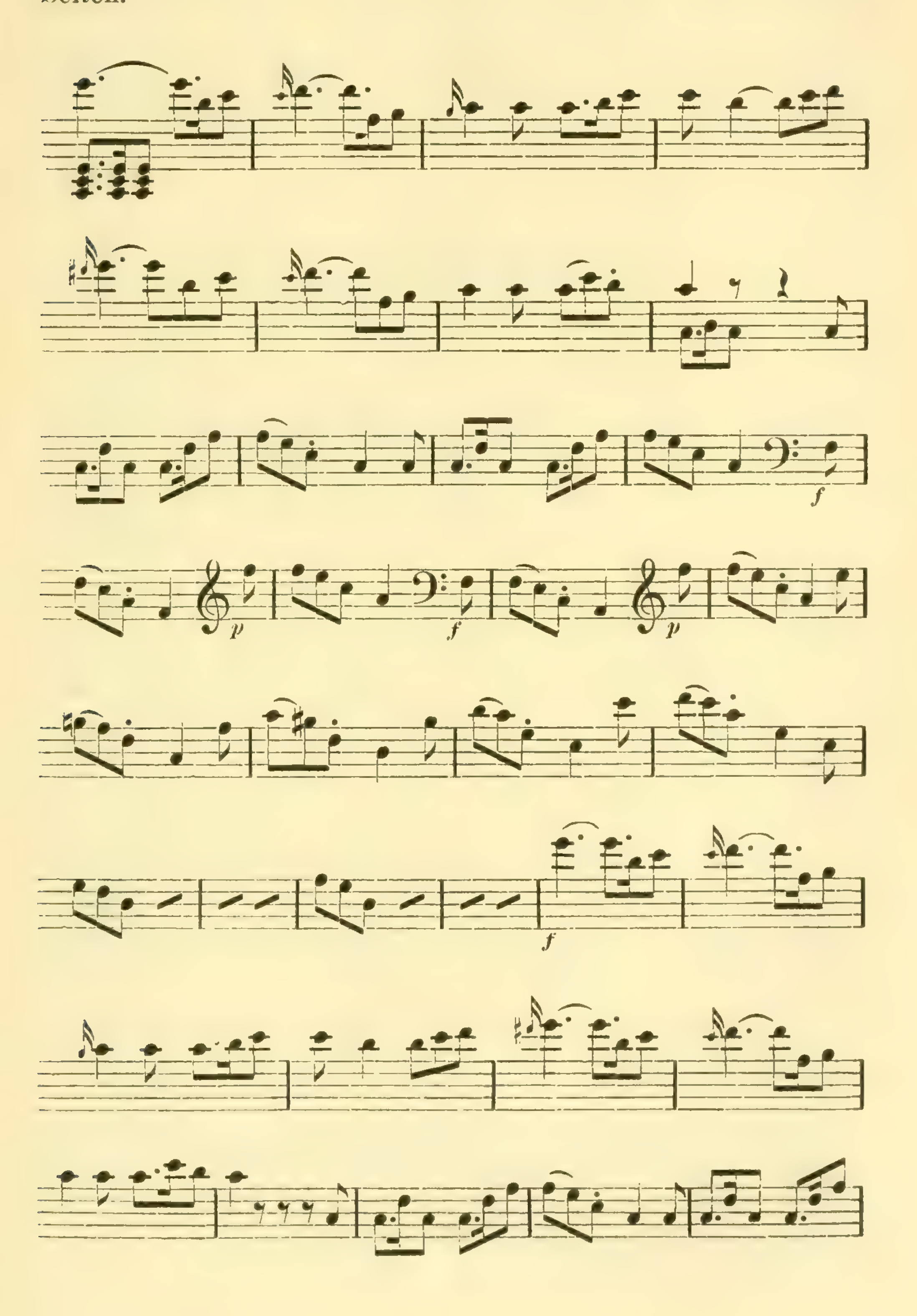
hier,



und hier.



Das Hauptthema schält sich nur langsam heraus. Vollständig, jedoch mit einzelnen Abweichungen von der gedruckten Fassung, erscheint es erst nach einer Arbeit von ungefähr sechs Seiten.



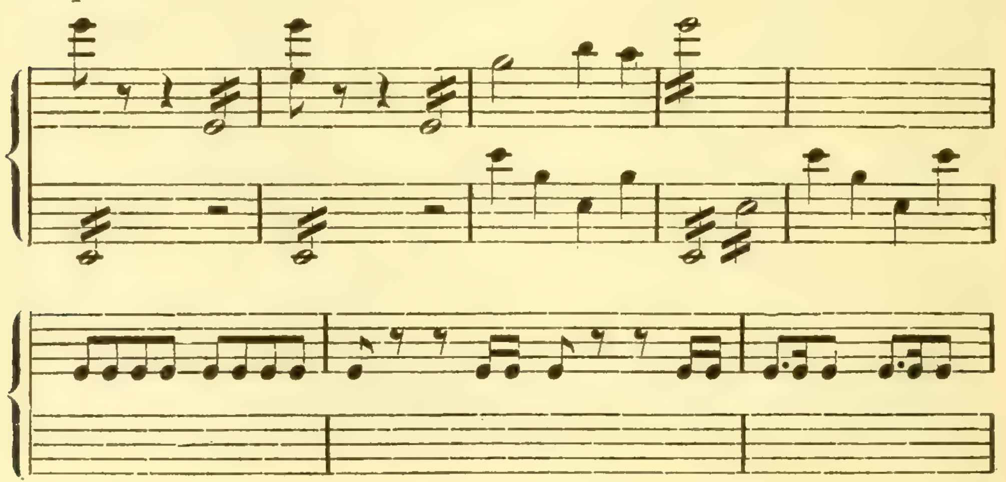
Von jetzt an klärt sich die Arbeit immer mehr. Mit dem ersten Satz wächst auch die Introduction heran. Wir verzeichnen: ein darin vorkommendes melodisches Sätzchen in seiner ersten Fassung,



den Anfang einer auf die ganze Introduction sich erstreckenden Skizze



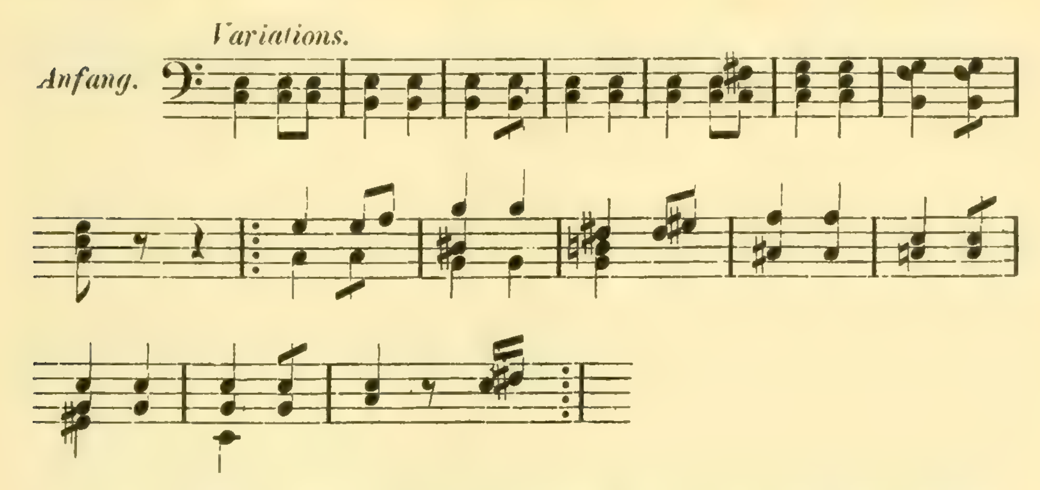
und die erste Skizze zum Uebergang von der Introduction zum Hauptsatz.



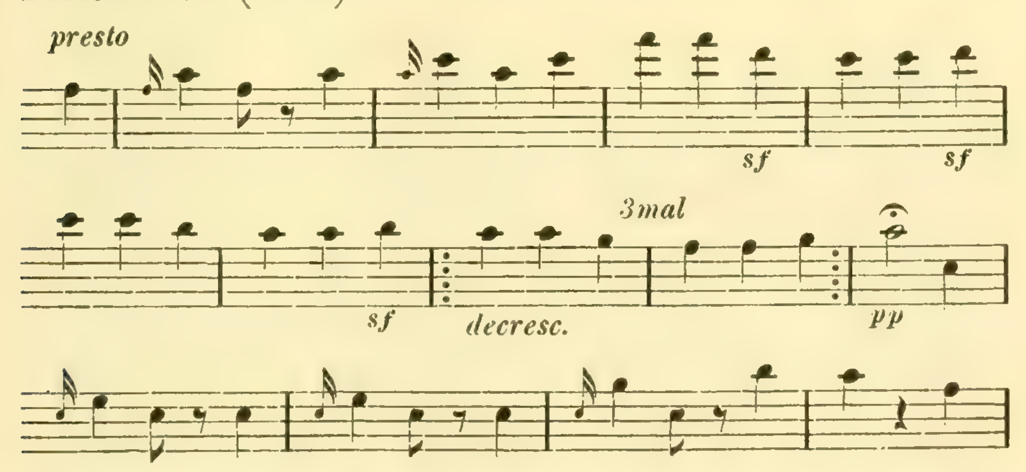
Das Thema des zweiten Satzes der 7. Symphonie gehört einer früheren Zeit an. Es findet sich in dieser Gestalt



zwischen Arbeiten zum zweiten und dritten Satz des Quartetts in C-dur (Op. 59 Nr. 3), entstand also ungefähr sechs Jahre vor der Composition der 7. Symphonie. Die Vermuthung liegt nahe, Beethoven habe es ursprünglich in jenem Quartett an Stelle des jetzigen zweiten Satzes verwenden wollen. Noch während der Arbeit am ersten Satz der Symphonie hat Beethoven das Thema wieder aufgenommen. Hier der Anfang einer der ersten grösseren Skizzen (S. 23).



Die ersten Skizzen zum dritten Satz der Symphonie wurden noch während der Arbeit an den vorhergehenden Sätzen geschrieben. Sie kommen der gedruckten Form wenig nahe. Diese Skizze (S. 26)

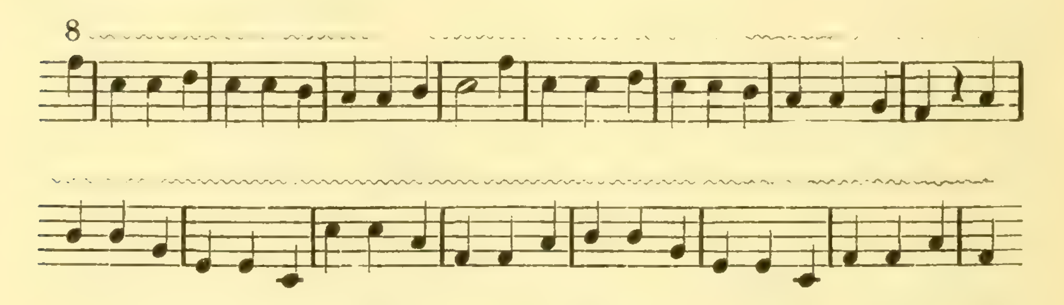


zeigt eine Uebereinstimmung mit dem Druck nur in den ersten Takten, wo das aus den Vorarbeiten zur Symphonie bekannte Motiv aufgegriffen ist. Das aus drei Viertelnoten bestehende

Motiv, das in der Partitur eine wichtige Rolle spielt, kommt zwar auch in der Skizze vor; nur ist es hier nicht, wie dort, einige Takte hindurch beständig abwärts, sondern abwechselnd ab- und aufwärts geführt. Diese Skizze

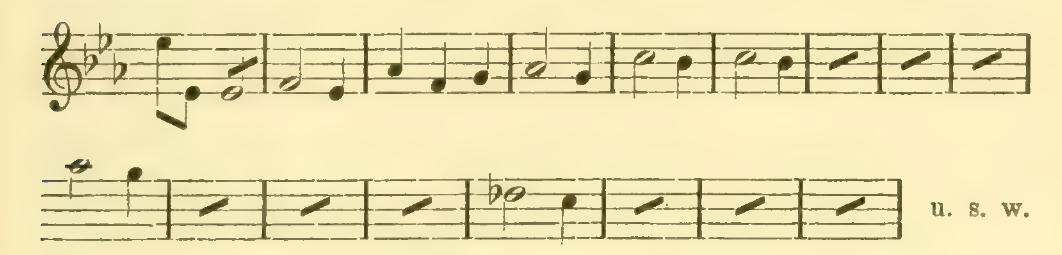


ist gleicher Art. Beethoven versucht das Motiv noch auf andere Weise.



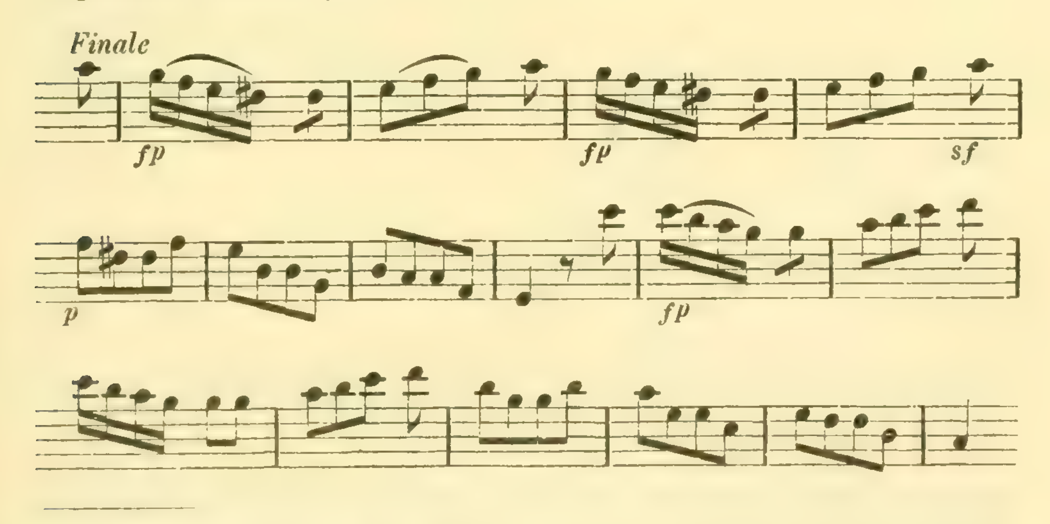
Ausser den erwähnten zwei Motiven macht sich in der Partitur noch ein drittes, ein aus einer Halb- und einer Viertelnote bestehendes Motiv ( ) geltend. Beethoven hat es namentlich zu Anfang des zweiten Theiles, wo es mehrere

Takte hindurch in gleicher Lage und auf verschiedenen Stufen wiederholt wird, auf charakteristische Weise verwendet. Dasselbe Motiv und eine ähnliche Verwendung findet sich in einer im Jahre 1809, also einige Jahre vor der Composition der Symphonie in A-dur entworfenen Ouverture, die aber nicht so ausgeführt wurde, wie sie damals entworfen war.*) Es genügt hier, den Anfang einer dazu gehörenden Skizze herzusetzen.



Auf diese liegengebliebene Arbeit aus dem Jahre 1809 ist Beethoven in vorliegendem Skizzenbuch und bevor der dritte Satz der 7. Symphonie in allen Theilen fertig skizzirt war, zurückgekommen. Die Vermuthung liegt nahe, die Erinnerung an jene Arbeit und an jene Verwendung des Motivs sei bei der Composition des dritten Satzes der 7. Symphonie mitbetheiligt gewesen.

Zum letzten Satz der Symphonie entwirft Beethoven zuerst folgendes Thema (S. 9).



*) Zu verweisen ist auf den Artikel »Skizzen zur Ouverture Op. 115«. S. 14.

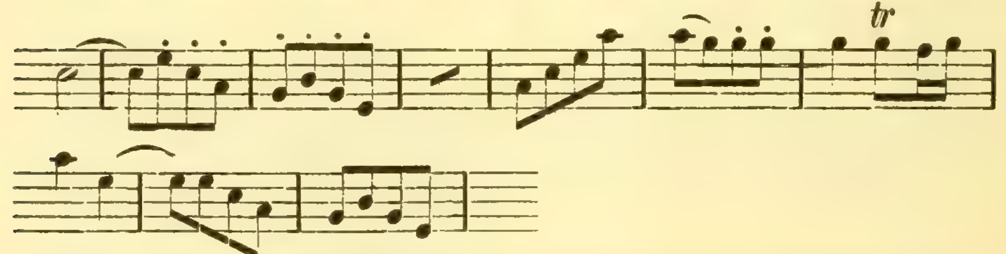
Später erscheint das jetzige Hauptthema in seiner ursprünglichen Fassung.



Diese zwei Skizzen finden sich noch zwischen Arbeiten zu den ersten drei Sätzen der Symphonie. Nach deren Beendigung wird, mit geringen Unterbrechungen, der vierte Satz allein vorgenommen. Zunächst wird der zweite Theil des Themas gefunden.



Die dem Hauptthema folgende Partie sollte ursprünglich so,



dann, der endgiltigen Fassung ziemlich entsprechend, so

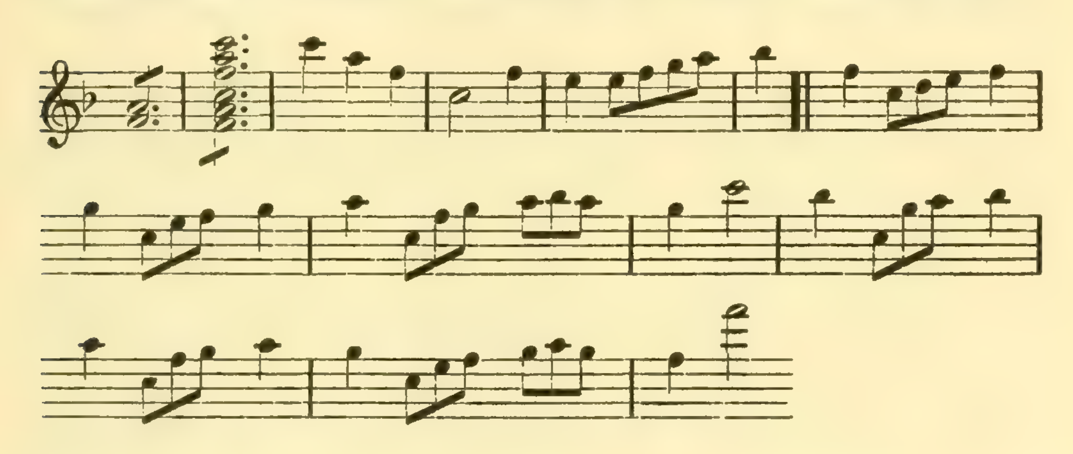


geht zuerst in fismoll dann in cismoll

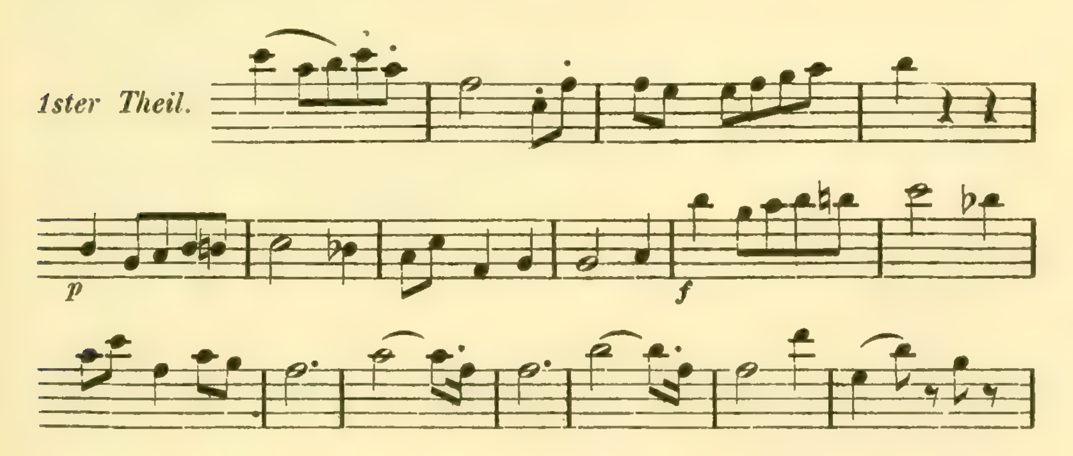
anfangen. Der bei dieser Skizze angedeutete Modulationsgang ist in der Partitur innegehalten, aber nicht mit der skizzirten Melodie, sondern mit andern Themen.

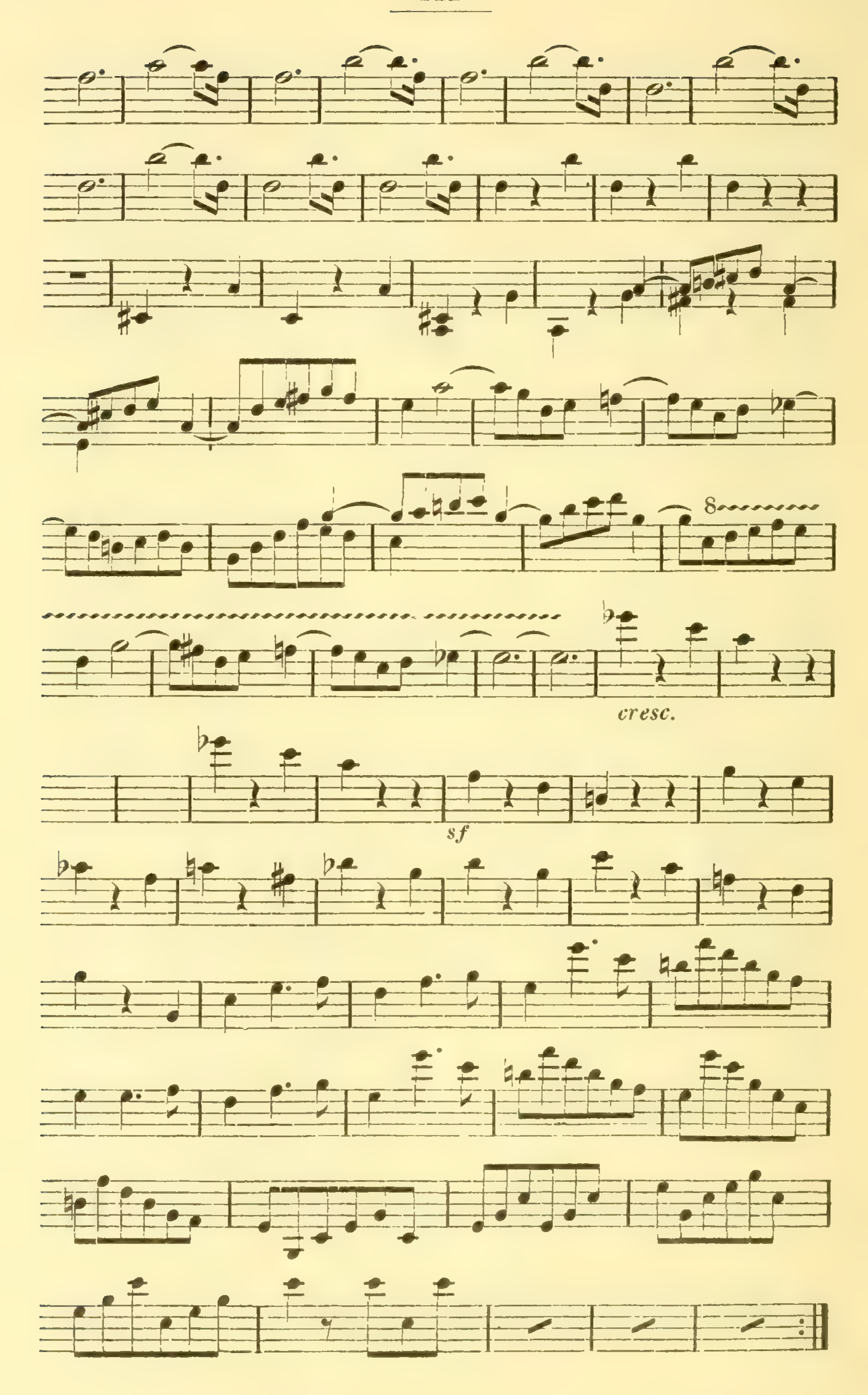
Wir haben nun die Arbeiten zur 8. Symphonie vorzunehmen. Dass während der Skizzirungen zur 7. Symphonie wenig oder nichts von der achten feststand und dass Beethoven während jener Arbeit doch daran dachte, der Symphonie in A-dur eine neue folgen zu lassen, geht aus einer Andeutung hervor, welche zwischen Skizzen zum zweiten Satz der 7. Symphonie vorkommt und welche lautet: »2te Sinfonie Dmoll«. Prophetischer klingen die zwischen den Skizzen zur 8. Symphonie vorkommenden Bemerkungen: »Sinfonia in Dmoll — 3te Sinf.«

Die ersten Skizzen zum ersten Satz der 8. Symphonie (S. 70 f.) sind meistens klein und grösstentheils auf die Gestaltung der Themen gerichtet. Wie weit sie von der endgiltigen Fassung waren, kann man an diesen sehen (S. 71 f.).

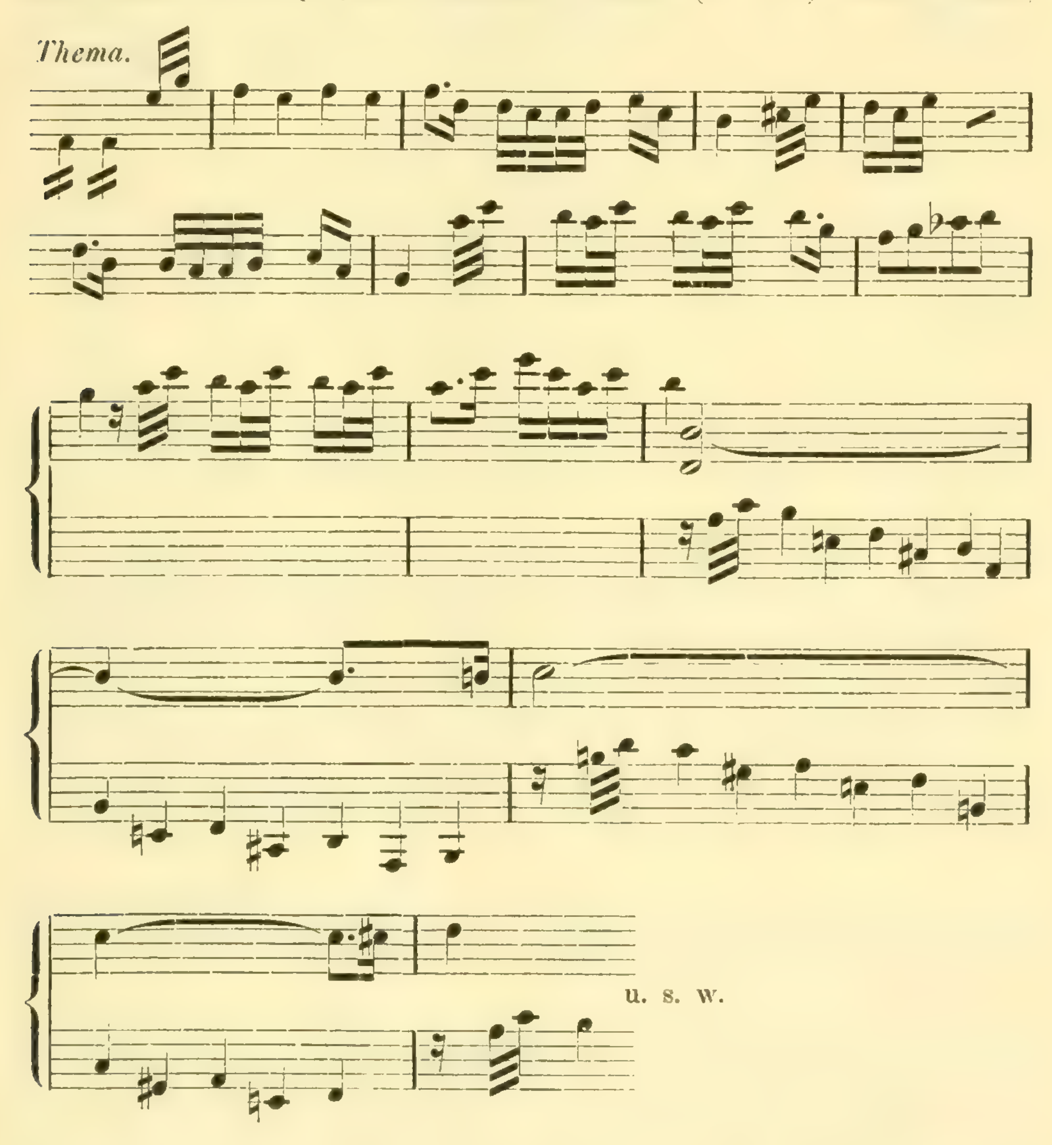


Später erscheinen grössere Skizzen. Zur Vergleichung mit der Partitur geeignet ist diese Skizze (S. 97).



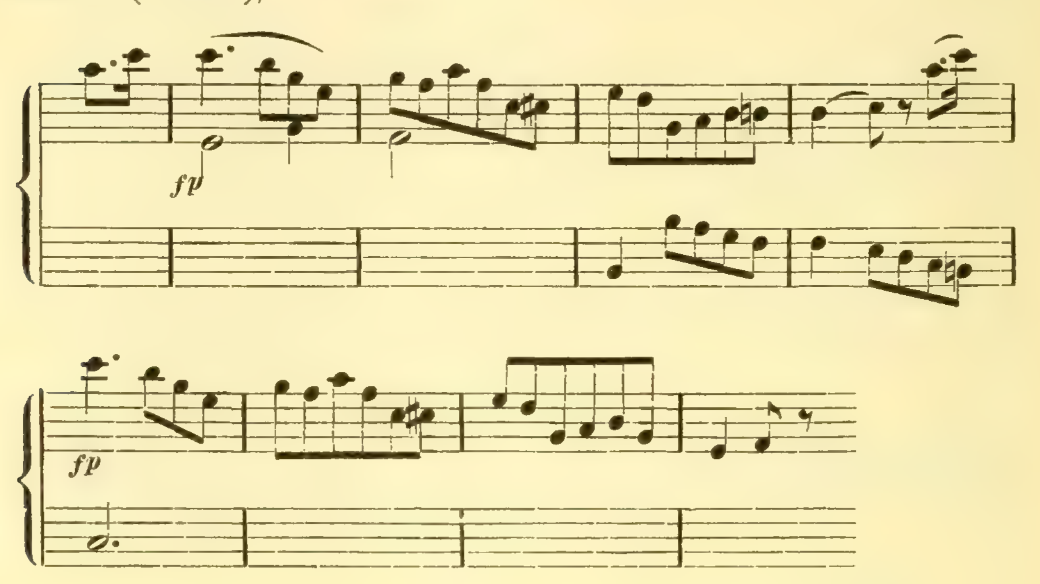

cresc.
sf

Das Hauptthema des zweiten Satzes der Symphonie kommt bekanntlich in einem auf den Mechaniker Mälzel und seinen Taktmesser geschriebenen Kanon vor. Dieser Kanon soll im Frühjahr 1812, also vor der Composition der 8. Symphonie entstanden sein. Das Skizzenbuch widerspricht dieser Angabe nicht. Die vorkommenden Skizzen (S. 104 bis 110) sind nirgends auf die Bildung jenes Themas, sondern, wie man z. B. an dieser flüchtig geschriebenen Skizze (S. 104) sehen kann,



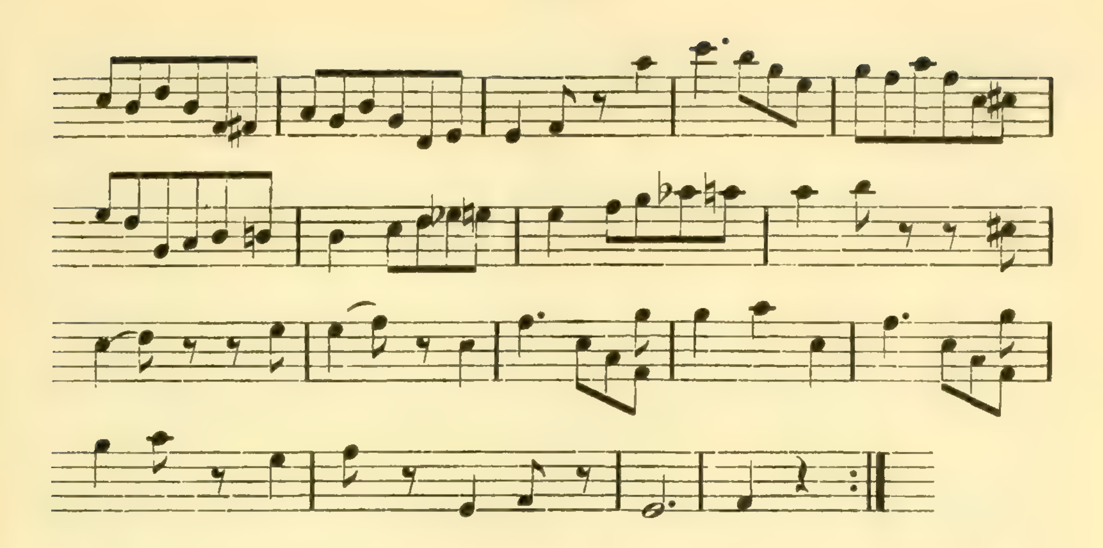
auf die Weiterführung jenes Themas und der darin enthaltenen Motive gerichtet, lassen also eine frühere Entstehung des Themas wohl annehmen.

Die schöne Melodie zu Anfang des dritten Satzes scheint schnell gefunden zu sein. In den ersten Skizzen, z. B. in dieser (S. 106),

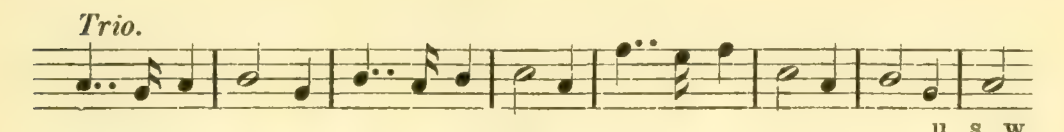


erscheint sie ohne die in der Partitur stehenden einleitenden zwei Takte. Spätere Skizzen, z. B. diese (S. 108),

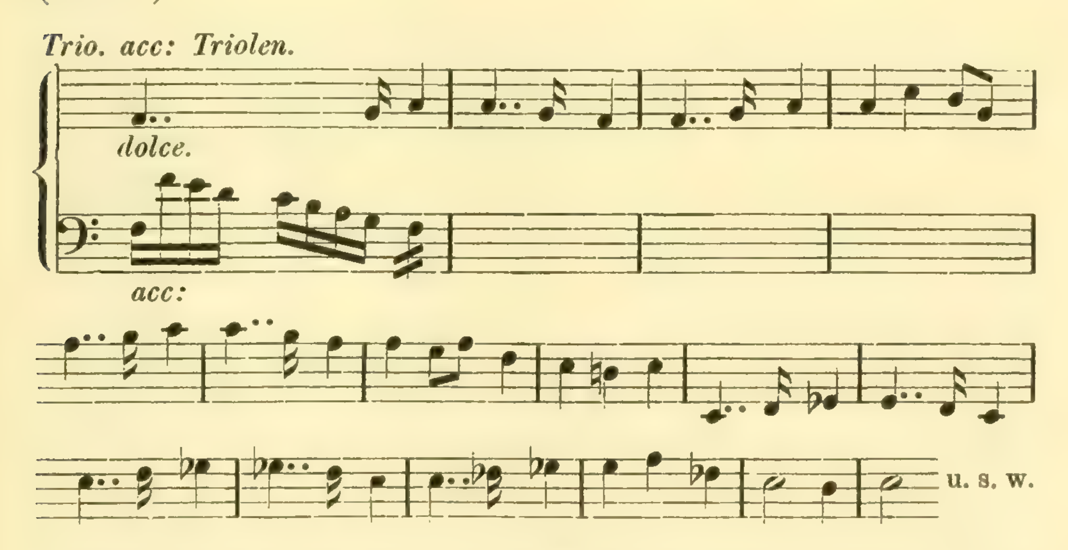




haben eine Einleitung von zwei Takten, jedoch in einer mit der gedruckten nicht übereinstimmenden Fassung. Der Anfang des Trios wird zuerst so (S. 105)



entworfen. Nach einer etwas später geschriebenen Skizze (S. 108)



sollte die Figuralstimme ursprünglich Sechzehntelnoten bekommen. Bald darauf entschied sich Beethoven, wie aus der nachträglich beigefügten Bemerkung »acc: Triolen« hervorgeht, für eine ruhigere Begleitung. Noch in der letzten Skizze

Trio.

cresc. *p*

sf *sf*

sf *sf* *sf* *sf* *sf*

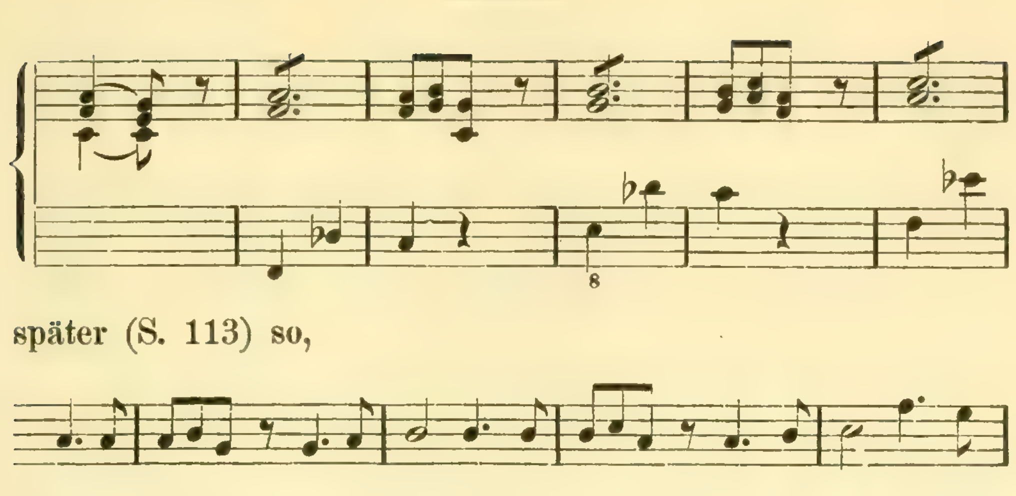
sf *sf*

D. C. Das 2temal nicht piano wie gebräuchlich.

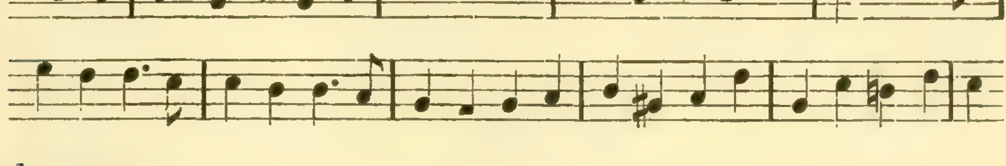
zeigt das Trio Abweichungen von der letztwilligen Fassung.

Zum Hauptthema des letzten Satzes wird wiederholt angesetzt. Beethoven schreibt zuerst (S. 82) so,





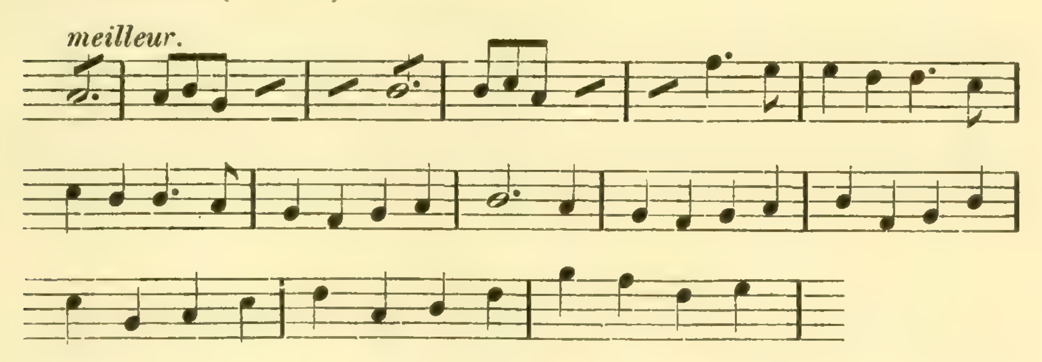
später (S. 113) so,



dann so



und zuletzt (S. 115) so.



Interessant ist es zu sehen, wie die kleine Periode zu Anfang des Satzes sich bei wiederholter Vornahme zu der doppelten Anzahl von Taktthеilen erweitert. Noch wollen wir Kenntniss nehmen von einem zwischen diesen Skizzen vorkommenden, für Clavier gedachten Entwurf (S. 104),



in dem Beethoven durch das im Werden begriffene Anfangsmotiv jenes Symphoniesatzes zu einer Abschweifung veranlasst wird.

Nicht alle Sätze der beiden Symphonien haben im Skizzenbuch ihre endgiltige Fassung gefunden. Namentlich zum 3. Satz der siebenten und zu den drei letzten Sätzen der achten Symphonie mag die Arbeit auf andern Blättern fortgesetzt worden sein.

Auf den übrigen Inhalt und auf andere Ergebnisse des Skizzenbuchs braucht hier nicht eingegangen zu werden. Wir verweisen deshalb auf einen andern Artikel.*) Hier mag die Bemerkung genügen, dass die achte Symphonie zum grossen Theil in den böhmischen Bädern, wo sich Beethoven im Sommer 1812 aufhielt, skizzirt wurde. In Linz kam das Werk zum Abschluss.**)

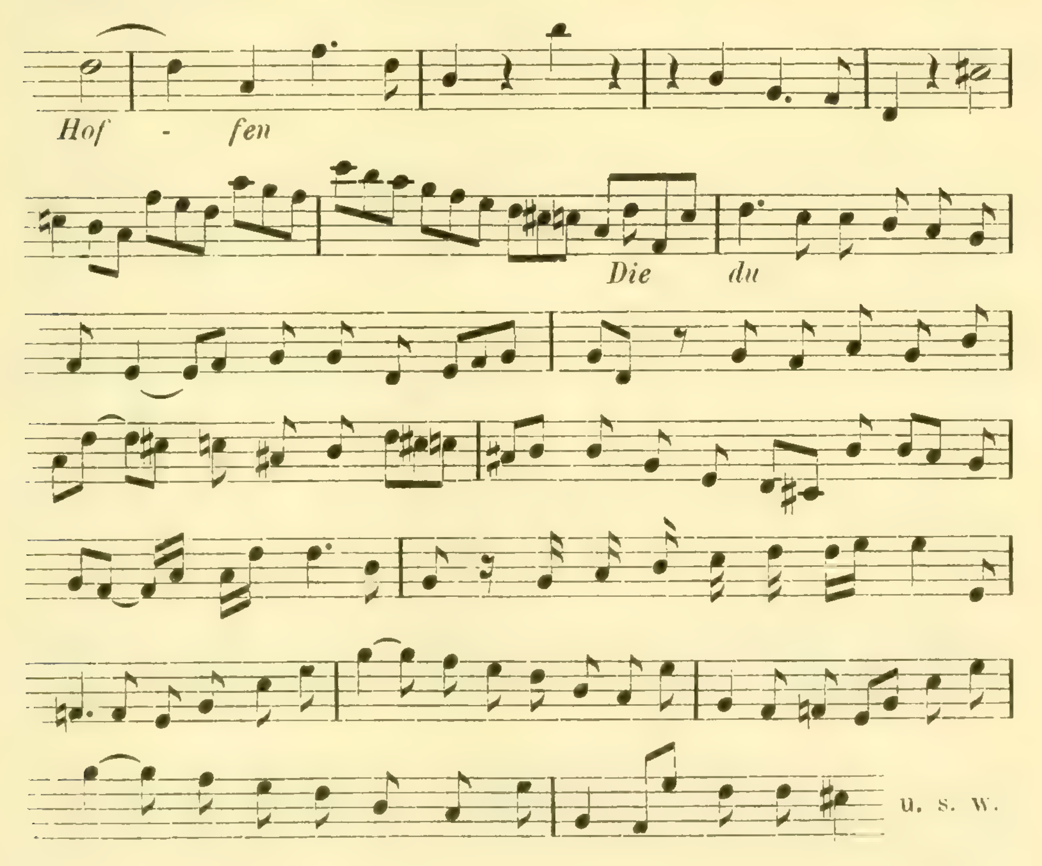
*) S. den Artikel XXXI.

**) Die Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom 2. September 1812 schreibt: »L. v. Beethoven, welcher zur Bade- und Brunnen-Cur erst in Töplitz, dann in Carlsbad sich aufhielt und nun in Eger ist, hat . . . . . wieder zwei neue Symphonien geschrieben.« Diese Angabe ist in Betreff der 8. Symphonie, wie das auf dem Autograph derselben stehende Datum zeigt, verfrüht.

XV.

Das Lied »An die Hoffnung« Op. 94.

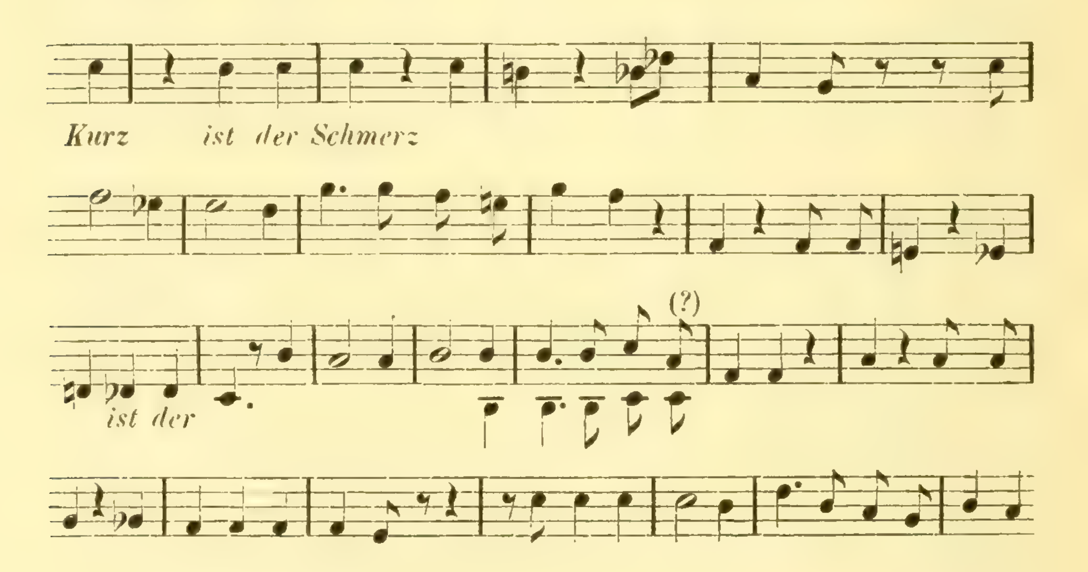
Ein Bogen, den Beethoven, wie aus der Faltung hervorgeht, in der Tasche mit sich herum getragen und also ausser dem Hause benutzt hat, enthält auf der 1. Seite Andeutungen zur ersten Abtheilung der »Schlacht bei Vittoria« (Op. 91), auf der 2. bis 4. Seite mit Bleistift geschriebene Entwürfe zu erwähntem Liede, von welchen wir nur einen Theil der lesbaren hersetzen,



und zwischen diesen Liedskizzen und ebenfalls auf der 4. Seite drei theils in geschlossener Form, theils in Partitur geschriebene Entwürfe zu dem Kanon »Kurz ist der Schmerz« in F-moll. Hier der zweite



und hier der dritte dieser Entwürfe.



Aus der Stellung der Skizzen geht hervor, dass das Lied begonnen wurde, als die »Schlacht bei Vittoria« bereits angefangen, möglicherweise schon fertig war, und dass am Liede und am Kanon ziemlich gleichzeitig gearbeitet wurde. Die

»Schlacht bei Vittoria« wurde zwischen August und November 1813 componirt. Der Kanon war am 23. November 1813 fertig, weil er an diesem Tage in ein Stammbuch geschrieben wurde. Die Skizzen zum Liede erstrecken sich auf den ganzen Text und kommen der gedruckten Form theils so nahe, theils stimmen sie so sehr damit überein, dass Beethoven gleich zur Reinschrift schreiten konnte. Nach Allem ist als die Compositionszeit des Liedes die Zeit zwischen August und Ende 1813 anzunehmen.

Franz Wild, früher Sänger am Hoftheater in Wien, erzählte, Beethoven habe das Lied für ihn geschrieben.*) Das ist nicht zu glauben.**) Beethoven war nicht der Mann, Sängern von Beruf derartige Aufmerksamkeiten zu erweisen. Gegen Wild's Behauptung spricht vor Allem der Umstand, dass das Lied nicht nur, wie die Skizzen zeigen, für Sopran gedacht ist, sondern dass auch die Singstimme im Sopranschlüssel gedruckt wurde. Wahr ist, dass Wild das Lied am 25. April 1816 öffentlich sang. Es war aber schon kurz vorher erschienen. Wäre jene Behauptung wahr, so müsste das Lied erst 1816 oder 1815 componirt sein. Und diese Compositionszeit verträgt sich nicht mit dem aus den Skizzen gewonnenen Datum. Wir suchen die Anregung zur Composition anderswo und näher.

Das Lied ist der Fürstin Karoline Kinsky gewidmet, deren Gemahl Ferdinand am 3. November 1812 in Folge eines Sturzes vom Pferde starb. Fürst Ferdinand Kinsky war einer von den Dreien, welche im Jahre 1809 für Beethoven einen jährlichen Gehalt von 4000 Gulden aussetzten, und hieran hatte er sich mit der grössten Summe (1800 Gulden jährlich) betheiligt. Vergegenwärtigt man sich das Verhältniss, das nach dem Tode des Fürsten zwischen Beethoven und der Wittwe seines Gönners eintreten musste; berücksichtigt man

*) S. Thayer's Chronolog. Verz. S. 132.

**) Dass die Aussagen des genannten Sängers mit Vorsicht, ja mit Unglauben aufzunehmen sind, beweist seine mit der obigen verbundene Aeusserung, Beethoven habe ihm gegenüber die Absicht ausgesprochen, die »Adelaide« zu instrumentiren. Das glaube, wer will.

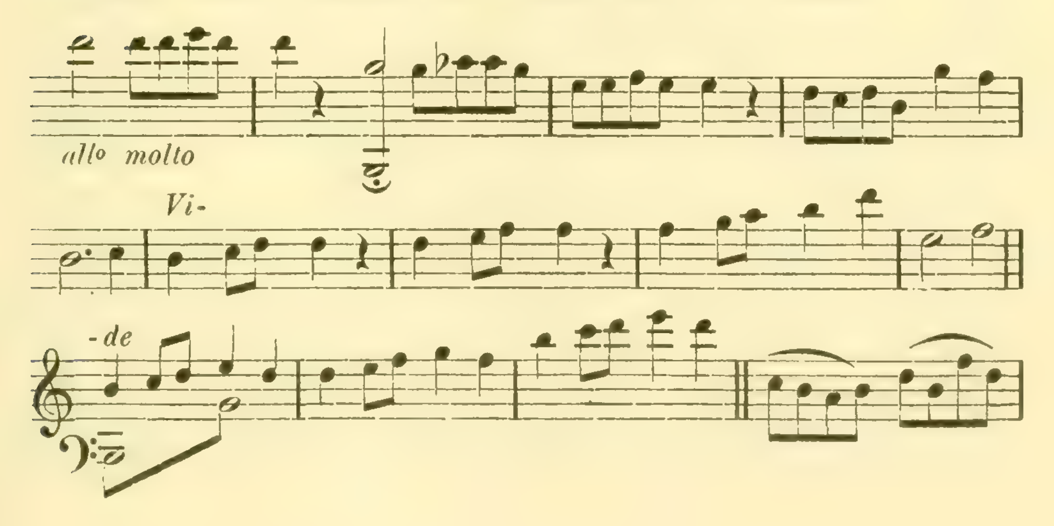
den Inhalt des zur Composition gewählten Textes; lässt man Beethoven's zur Mitempfindung geneigte Natur und endlich die Widmung nicht ausser Augen; so kann man kaum zweifeln, dass das Lied eine durch jenen Todesfall hervorgerufene Gelegenheitscomposition ist. Man würde Beethoven wenig Edelmuth zutrauen, wollte man glauben, die Schwierigkeiten, welche er nach dem Tode des Fürsten wegen der Fortbeziehung seines Gehaltes hatte, hätten ihn abhalten können, eine solche Composition zu schreiben. Mit dem Datum, das sich an den Todesfall knüpft, lässt sich das aus den Skizzen gewonnene Ergebniss, das Lied sei in der zweiten Hälfte des Jahres 1813 componirt, in Einklang bringen.

XVI.

Skizzen zur Sonate Op. 106

finden sich in einem Skizzenbuch aus dem Jahre 1817, in zwei nicht ganz vollständigen, beim Verfasser befindlichen Taschenskizzenheften aus dem Jahre 1818 und auf mehreren an verschiedenen Orten befindlichen Bogen und Blättern. Die erstgenannten Vorlagen enthalten die ersten Entwürfe zu allen Sätzen der Sonate. Von den später und zuletzt geschriebenen Entwürfen müssen welche verloren gegangen sein. Namentlioh fehlen Entwürfe zum Adagio. Die vier Sätze der Sonate wurden in der Folge begonnen, in der sie im Druck aufeinander folgen. Während der Composition des ersten Satzes wurde der zweite, dann der dritte, und während der Composition des zweiten und dritten Satzes der letzte Satz (Introduction und Fuge) begonnen. Grössere, zusammenhängende Skizzen kommen nur in geringer Anzahl vor. Meistens sieht man abgebrochene Stellen von höchstens acht Takten.

Die ersten Skizzen zum ersten Satz der Sonate



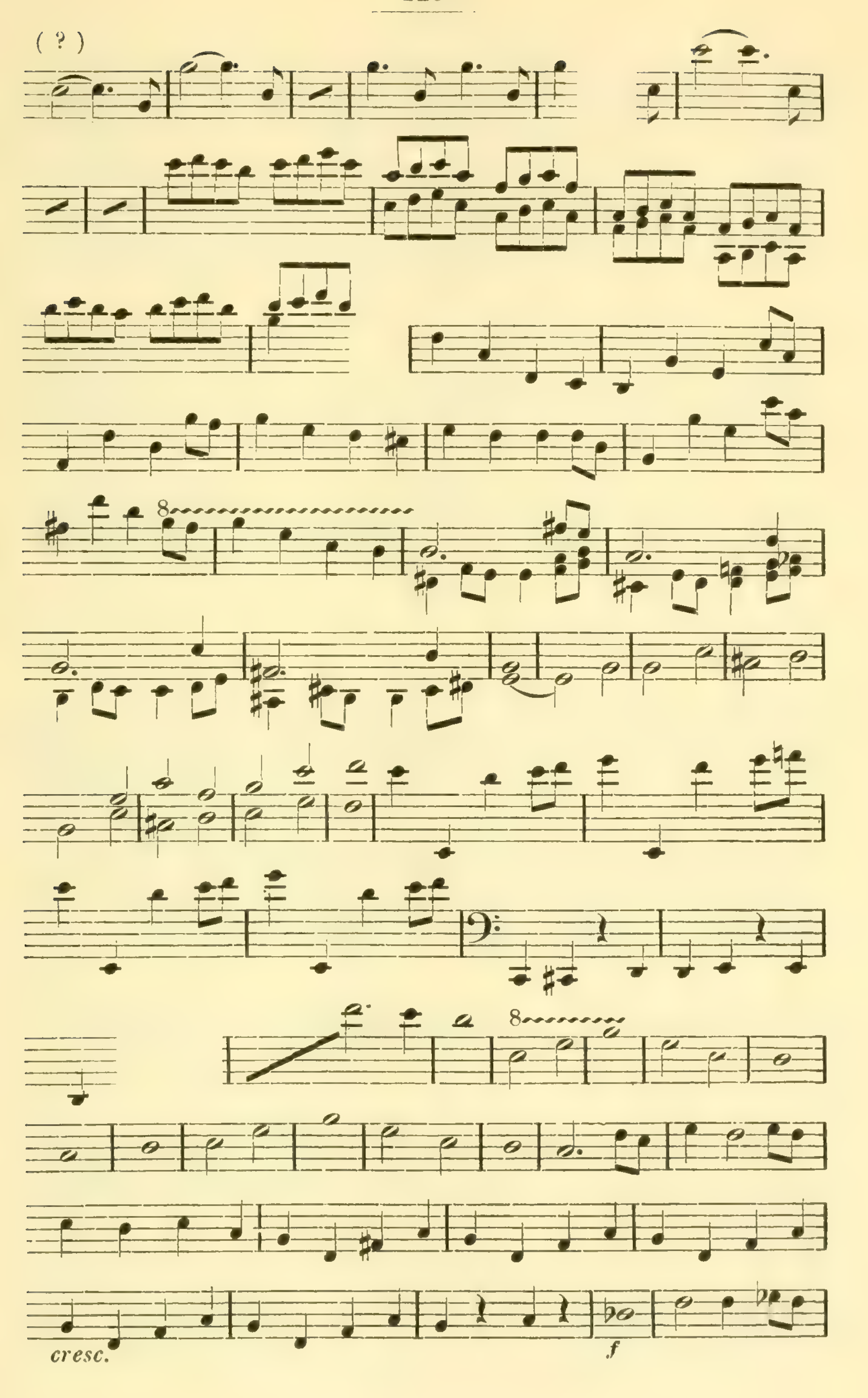


enthalten wenig, was an die gedruckte Form erinnern könnte. Wir sehen meistens unbekannte, unbenutzte Motive, und nur ein Motiv macht sich bemerkbar, in dem das jetzige Hauptmotiv versteckt erscheint und das in später geschriebenen Skizzen,

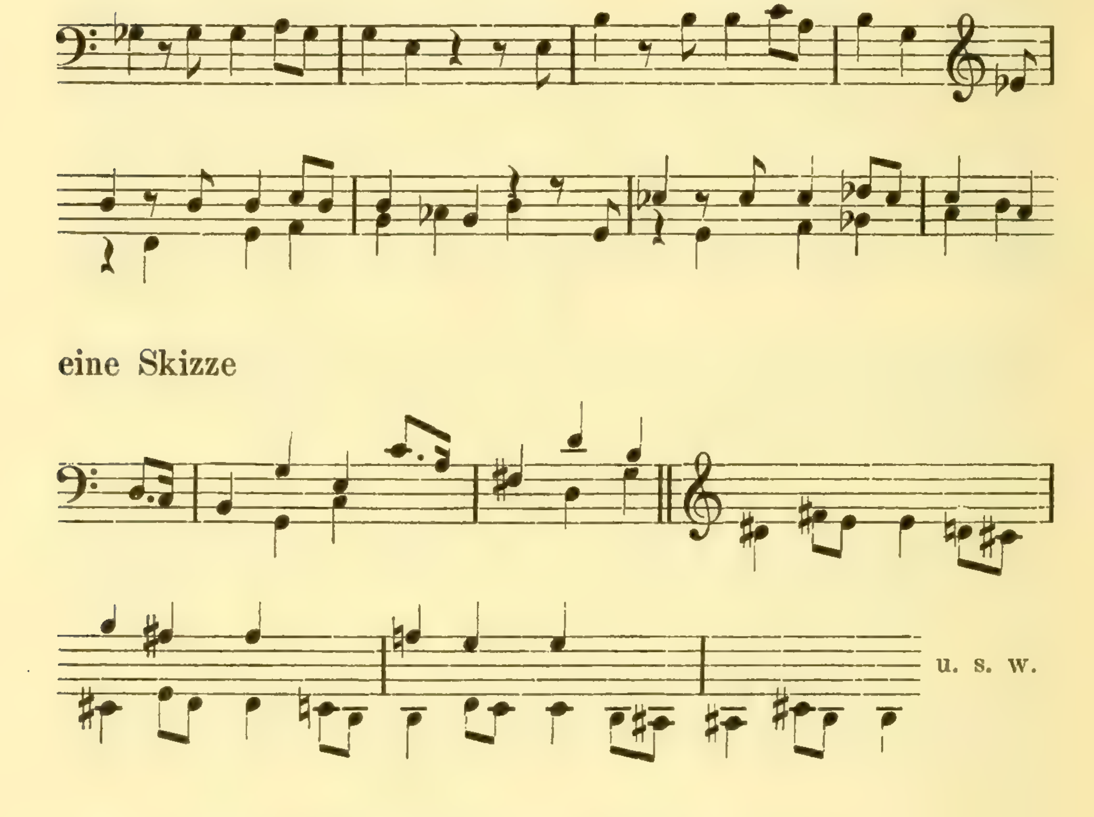


aber auch hier nur allmählich, durch rhythmische Umgestaltung, durch Beifügung eines Octavensprungs u. s. w. seine endgiltige Form erlangt. Nach und nach kommen auch andere Themen und Bestandtheile des Satzes zum Vorschein. Am ersten bemerkbar macht sich eine in den Schlusspartien verwendete Melodie. Die zuletzt mitgetheilten Skizzen bringen Anfangsnoten derselben. In dieser auf die ganze zweite Hälfte des ersten Theils sich erstreckenden Skizze




(?)
8
8
cresc.
f

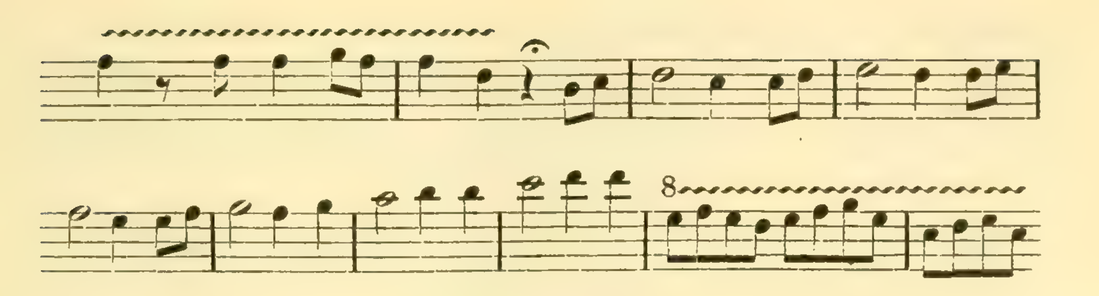
sind die meisten Motive und Themen, zum Theil in ihrer ursprünglichen Gestalt, vereinigt. (Bei dem Takt 36 eintretenden Motiv hat man sich den Bassschlüssel vorgesetzt zu denken. Später ist wieder der G-Schlüssel anzuwenden. Die Stelle ist, wie andere, zweifelhaft.) Die Arbeit zieht sich nun noch ungefähr 70 Seiten lang fort. Wir entnehmen ihr eine ursprünglich zum Fugato im zweiten Theil gehörende Stelle,



eine Skizze

zu zwei Stellen im ersten Theil, eine Skizze





zum Anfang des dritten Theils und einen Entwurf



zum Schluss des Satzes. In jener Skizze zum Anfang des dritten Theils sind die ersten drei Takte aus dem Grunde beachtenswerth, weil sie dazu beitragen, einen an eine im Druck vorkommende Stelle sich knüpfenden Zweifel zu heben.

Zwischen diesen Entwürfen finden sich verschiedene Andeutungen und Entwürfe, die eine Beziehung zur Sonate Op. 106 zulassen. Zunächst zu verzeichnen sind: ein Ansatz,



der möglicherweise zu einem der folgenden Sätze der Sonate bestimmt war, und ein Ansatz,



dem bald ein zweiter folgt,



welch beide letztere Ansätze höchstwahrscheinlich einer für den Namenstag des Erzherzogs Rudolf (17. April) zu schreibenden Composition gelten. Dass Beethoven eine von den Skizzen ausgeführt habe, ist nicht bekannt und nicht wahrscheinlich. Beide Ansätze kommen, wie man es etwas bei der zuletzt mitgetheilten Skizze sehen kann, zwischen Arbeiten zum zweiten Theil des ersten Satzes der Sonate vor. Diese Umgebung, die theilweise Aehnlichkeit der Ansätze mit dem Hauptmotiv des ersten Satzes der Sonate, die Gleichheit der Ton- und Taktart und dann der Umstand, dass, wie es in einem Briefe Beethoven's an den Erzherzog heisst, die ersten zwei Sätze der Sonate »an« dem Namenstag des Erzherzogs geschrieben sind, können uns veranlassen, in jenen Ansätzen eine Anticipation der Widmung der Sonate zu erblicken und zu glauben, dass jener Glückwunsch bei der Composition des ersten Satzes der Sonate mit im Spiele war und die Arbeit zeitigen half.*)

*) Erwähnte Briefstelle lautet: »Zu den zwei Stücken von meiner Handschrift an J. K. H. Namenstag geschrieben sind noch zwei andere gekommen, wovon das letztere ein grosses Fugato, so dass es eine grosse Sonate ausmacht, welche nun bald erscheinen wird, und schon lange aus meinem Herzen J. K. H. ganz zugedacht ist; hieran ist das neueste Ereigniss J. K. H. nicht im mindesten Schuld.« Der Brief ist ohne Datum. Die Zeit, in der er geschrieben, lässt sich aber annähernd bestimmen. Unter dem erwähnten »neuesten Ereigniss« kann nur die am 4. Juni 1819 erfolgte Ernennung des Erzherzogs zum Erzbischof von Olmütz gemeint sein. Mit diesem Datum lassen sich die Daten, welche sich an andere, hier übergangene Briefstellen knüpfen, in Einklang bringen. Der Brief muss also bald nach dem 4. Juni 1819 geschrieben sein. Da es nun ferner sicher ist, dass die zwei ersten Sätze der Sonate — denn keine andern können zu Anfang der angeführten Briefstelle gemeint sein — am 17. April, dem Namenstag des Jahres 1818 noch nicht fertig sein konnten, so bleibt nur der Namenstag des Jahres 1819 übrig, an dem, wie Beethoven sagt, die Stücke geschrieben wurden.

Zwischen den Ansätzen und zwischen den fortgesetzten Arbeiten zum Sonatensatz erscheint ein Entwurf



zur Fortsetzung der Sonate, der, wenn auch nicht den Noten, so doch den Worten nach fast ganz zur Ausführung gekommen ist. Später folgt ein auf den letzten Satz zu beziehender Entwurf



und eine Aufzeichnung

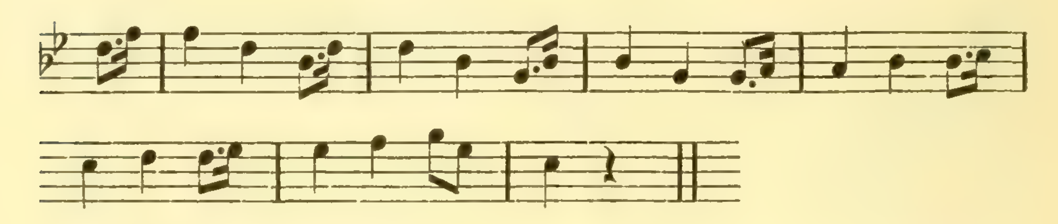


mit dem Anfang eines zum zweiten Satz bestimmten Menuetts in B-moll und mit einer Bemerkung, in der Beethoven von dem früheren Plane in Betreff der Einrichtung des Finales abgeht.

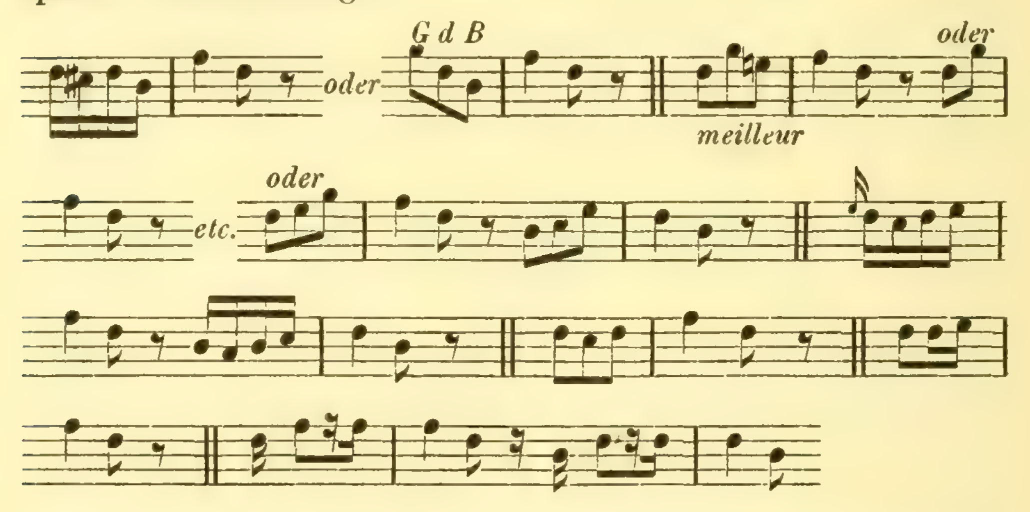
Noch bevor der erste Satz im Entwurfe fertig war, geschahen hier



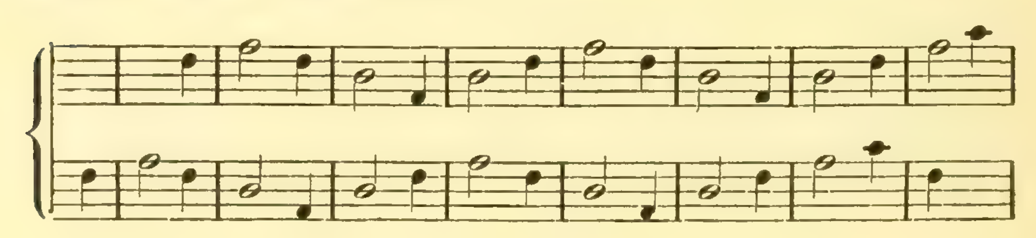
und hier



die ersten, die endgiltige Form anbahnenden und sie erreichenden Züge zum Thema des zweiten Satzes der Sonate. Nach spätern Aufzeichnungen



sollte das Hauptmotiv auf verschiedene Weise geändert oder variirt werden. Beim Trio



war es gleich auf einen Kanon abgesehen. Auch stand es bald fest, dass am Schluss



die Tonart H-moll, jedoch nur kurz und vorübergehend berührt werden sollte. Auf den Gedanken, dem kanonischen Trio in B-moll ein rascheres Sätzchen in gleicher Tonart folgen zu lassen, ist Beethoven später gekommen. Verschiedene Ansätze finden sich dazu, die sich aber alle im $\frac{2}{4}$-Takt und in Achtelnoten bewegen. Hier ist ein Entwurf.



Eine der zuletzt geschriebenen Skizzen ist diese.





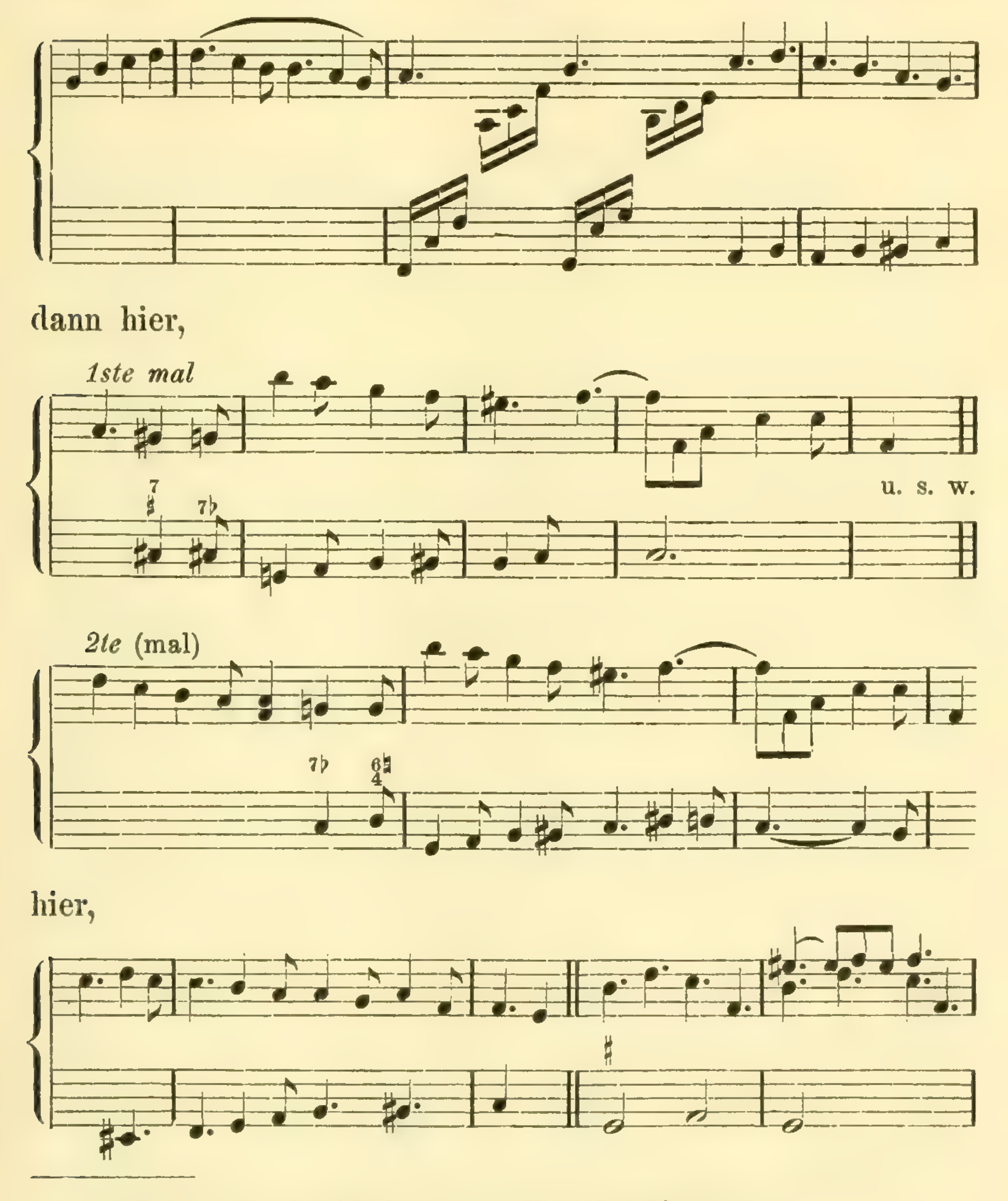
Sie bringt fast nur die Anfangstakte des ersten und zweiten Theils und das Ende des Satzes. Beachtenswerth ist das bei der Tremolo-Stelle stehende *pp*. Der Druck hat da kein Vortragszeichen. Vielleicht wollte Beethoven die Auffassung dem Spieler überlassen. Bemerkenswerth ist auch die Verdoppelung der Note *D* im letzten Takt. Beethoven hat da den Noten noch Buchstaben beigefügt. Es scheint, dass er Bedenken trug, hier, wie im Druck, den $\frac{6}{4}$-Accord zu nehmen. Die Skizze ist ursprünglich mit Bleistift geschrieben, ist dann mit Tinte überzogen worden und befindet sich, zwischen Arbeiten zum letzten Satz, in einem der eingangs erwähnten Taschenskizzenhefte, welches Beethoven im Sommer 1818 bei seinem Aufenthalt in Mödling brauchte.*) Innerhalb der Skizze finden sich folgende Bemerkungen:

> *Ein kleines Haus allda so klein, dass man allein nur ein wenig Raum hat —*
> *Nur einige Täge in dieser göttl. Briel —*
> *Sehnsucht oder Verlangen — Befreiung od. Erfüllung*

*) In einem Tagebuch Beethoven's aus dem Jahre 1818 steht: »Am 19. Mai in Mödling eingetroffen.«

Diese Worte wurden gleichzeitig mit der Skizze geschrieben. Aus diesem Zusammentreffen geht hervor, dass die Skizze bei den Wanderungen in der Briel niedergeschrieben wurde.*)

Die ersten Skizzen zum dritten Satz der Sonate sind kurz und sehen ziemlich chaotisch aus. Es dauert lange, bis aus dem Chaos feste Gestalten heraustreten, bis sich aus den immer anders lautenden und abgerissenen Stellen rhythmisch gegliederte und ausgebildete Themen entwickeln. Man sehe hier,



*) Briel (oder Brühl) heisst ein Thal bei Mödling.

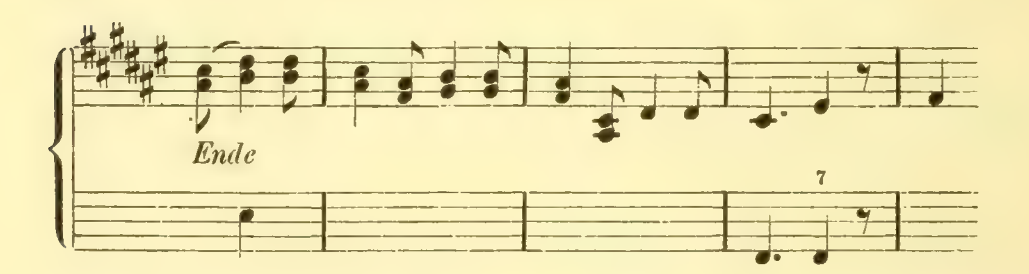
ferner hier



und hier.

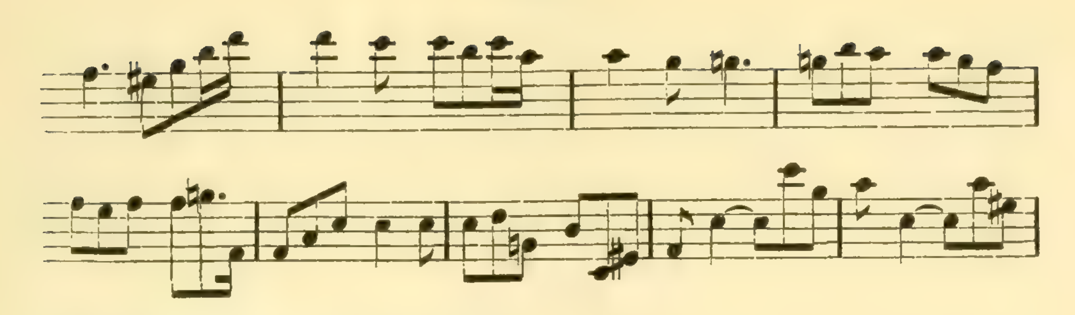


Die letzte Skizze ist eine der ersten, welche bestimmte Anklänge an die jetzige Anfangsmelodie enthält. Aber noch bevor sie geschrieben wurde, war (2 Seiten früher)



schon der Schluss des Satzes (in Fis-dur) ins Auge gefasst. Man sieht, Beethoven hat aus dem Ganzen heraus gearbeitet und die Sache an allen Ecken und Enden angefasst. In später geschriebenen Skizzen klärt sich die Arbeit immer mehr und mehr. Wir setzen die zuerst vorkommende grössere Skizze zum Hauptthema



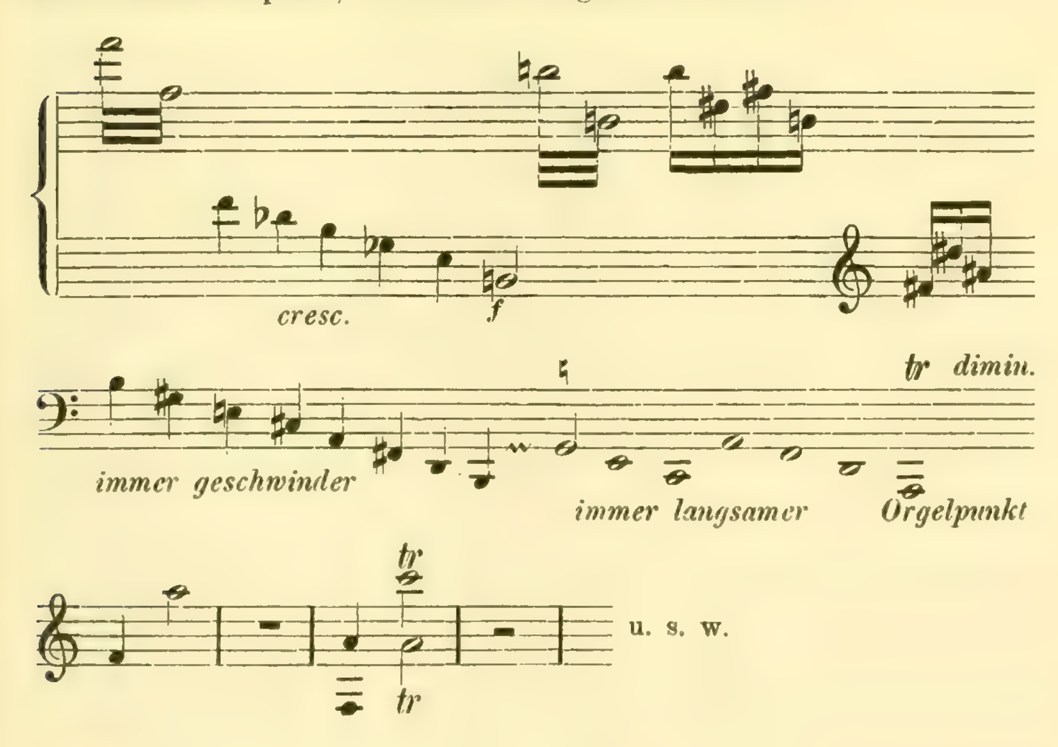


und eine Aufzeichnung her,



in der Beethoven verschiedene Fassungen einer gegen den Schluss des Satzes vorkommenden Stelle versucht. Im Druck hat Beethoven die erste Fassung gewählt.

Die Einleitung zur Fuge wurde, jedoch mit Uebergehung der Zwischenspiele, in einem Zuge entworfen.



Man stelle sich diese Skizze mit grossen und weit auseinander stehenden Noten geschrieben vor, so dass der abwärts gehende Terzenzirkel, nämlich die vom hohen *F* bis zum tiefen *D* immer abwechselnd eine grosse und eine kleine Terz abwärts schreitende Unterstimme recht vor Augen tritt. In Beethoven's Handschrift füllt die Skizze mehr als eine halbe Seite.

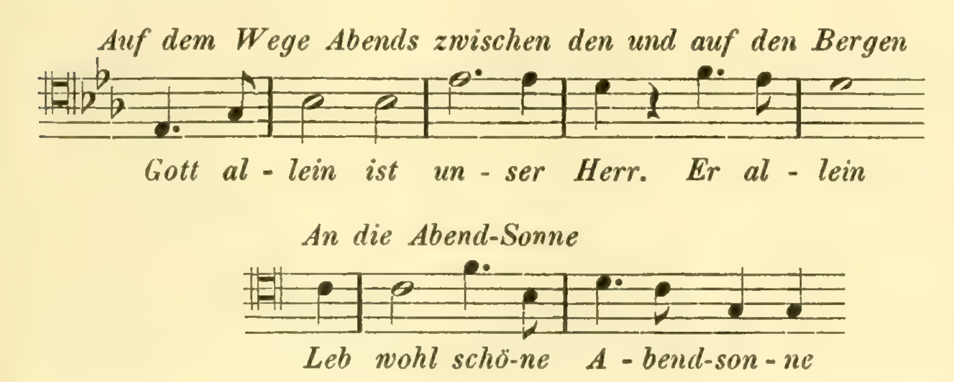
Zur Fuge, die natürlich früher begonnen wurde, als die ihr vorhergehende Einleitung, hat Beethoven die verschiedensten Themen aufgestellt. Die zuerst aufgestellten Themen, z. B. dieses,



das geschrieben wurde, als das Adagio erst im Entstehen begriffen war, und das wir uns in einem langsamen Tempo und nur zum Eingang des letzten Satzes bestimmt denken, enthalten nichts, was an das jetzige Thema erinnern könnte, und beweisen höchstens, dass beim letzten Satz die Fugenform angewendet werden sollte. Das jetzige Thema entstand erst, als der dritte Satz bald fertig war. Wir legen einige Entwürfe vor, die es in einer früheren Gestalt zeigen.



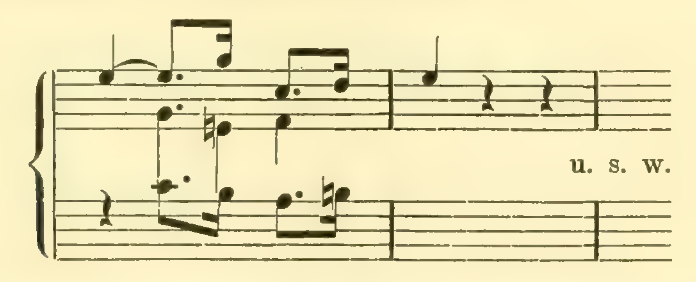
In den früher erwähnten Taschenskizzenheften, welche Beethoven bei seinem Aufenthalt in Mödling im Sommer 1818 brauchte, finden sich zwischen Arbeiten zum letzten Satz der Sonate, der Reihe nach einige auf den Wanderungen um Mödling entstandene Stellen,



ein Ansatz zur Composition von Goethe's »Haidenröslein«



und ein ziemlich vollständiger Entwurf



zu dem kleinen Clavierstück in B-dur, welches Beethoven (vgl. Thematisches Verzeichniss S. 152) am 14. August 1818 auf Aufforderung schrieb.

Aus den hier und anderwärts*) gewonnenen Daten ergiebt sich, dass die Sonate Op. 106 frühestens im November 1817 begonnen wurde, dass die zwei ersten Sätze im Sommer 1818 und die zwei letzten spätestens im März 1819 fertig waren.

*) Zu verweisen ist auf den Artikel XXXVI und auf die Briefe Beethoven's an Ries aus dem Jahre 1819. (Biogr. Notizen S. 147—152.)

XVII.

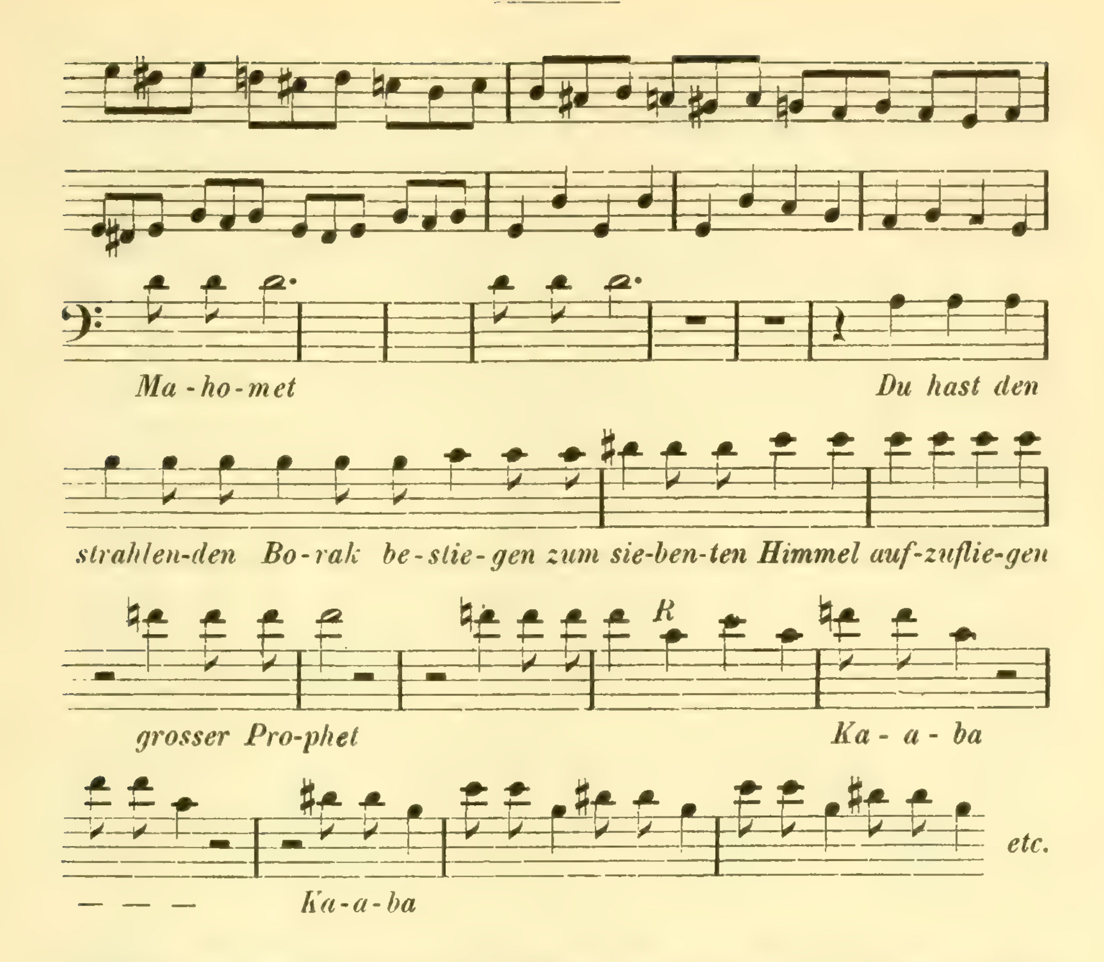
Skizzen zu den »Ruinen von Athen«

stehen theils in einem im britischen Museum aufbewahrten Skizzenheft von 80 Seiten in Querformat, theils auf einem Blatte, das sich in einem Skizzenbuch befindet, zu dem es nicht gehört.*) Das Skizzenheft enthält, mit Ausnahme des türkischen Marsches und der darauf folgenden »Musik hinter der Scene«, Entwürfe zu allen Nummern der »Ruinen von Athen«. Die Folge, in der diese Stücke vorgenommen wurden, ist schwer zu bestimmen. Die Blätter, Bogen und Lagen, aus denen das Heft besteht, sind erst nach dem Gebrauch zusammengefädelt worden und liegen nicht durchweg in der Ordnung, in der sie beschrieben wurden. Auch auf Vollständigkeit kann das Heft keinen Anspruch machen. Einige Skizzen finden keine Fortsetzung, andern fehlt der Anfang u. s. w. Nur so viel lässt sich sagen, dass die Stücke nicht in der Folge, in der sie in der Partitur stehen, vorgenommen wurden und dass von allen Stücken die Ouverture zuletzt in Angriff genommen wurde. Sämmtliche Skizzen entstanden in der Zeit von frühestens Mai bis spätestens Ende 1811. Unsere Aufmerksamkeit richtet sich am meisten auf die Skizzen zum Chor der Derwische und zum Marsch mit Chor.

Auf den Derwisch-Chor beziehen sich vier abgebrochene Skizzen, jede mit nachträglichen Aenderungen und Varianten versehen. Die zuerst erscheinende Skizze

---

*) Siehe den Artikel XXXI.

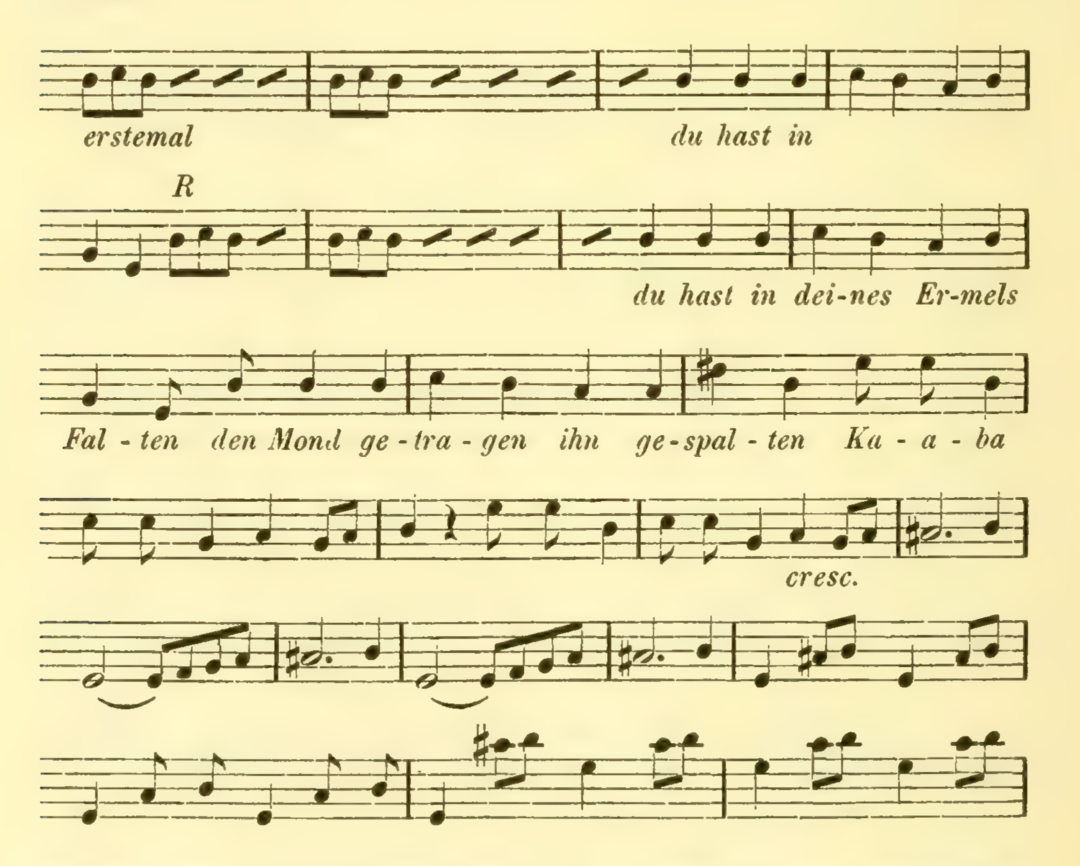


befasst sich mit der zweiten Hälfte des Textes und nähert sich nur bei der begleitenden Triolenfigur im Anfang und bei einigen Stellen im weiteren Verlauf der gedruckten Form. Damit sind aber einige der hervortretendsten Züge festgestellt. In der nächsten Skizze





nimmt Beethoven die erste Hälfte des Textes vor. Die Skizze beginnt, dem Text, wie ihn Kotzebue gedichtet, entsprechend, mit dem Worte »Mahomet«. Beethoven hat dies Wort später im Anfang weggelassen und dafür in der Mitte angebracht. Ausserdem weicht die Skizze bei dem Worte »Kaaba« (Takt 13 f.) von der gedruckten Form ab. Es fehlt hier das charakteristische Ais. Im Nachspiel steht es und in der dritten Skizze

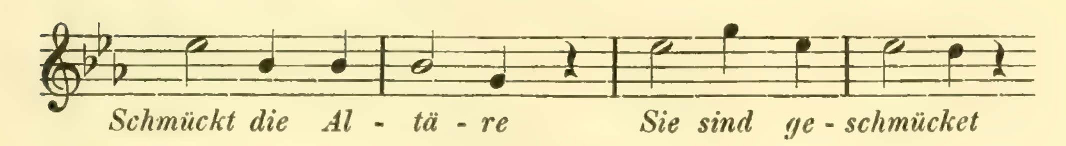


hat es auch die Singstimme. Die vierte Skizze beschäftigt sich mit der zweiten Hälfte des Textes und kommt der gedruckten Form sehr nahe.

Der Marsch mit Chor ist aus unscheinbaren Anfängen hervorgewachsen. Beethoven nimmt zuerst die Worte vor. Der Ueberschrift des Kotzebue'schen Textes folgend und ohne Rücksicht auf das Orchester zu nehmen, denkt er sich die Worte im Wechselgesange von den Priestern und Jungfrauen vorgetragen.*)



Jetzt wird eine andere Tonart gewählt,

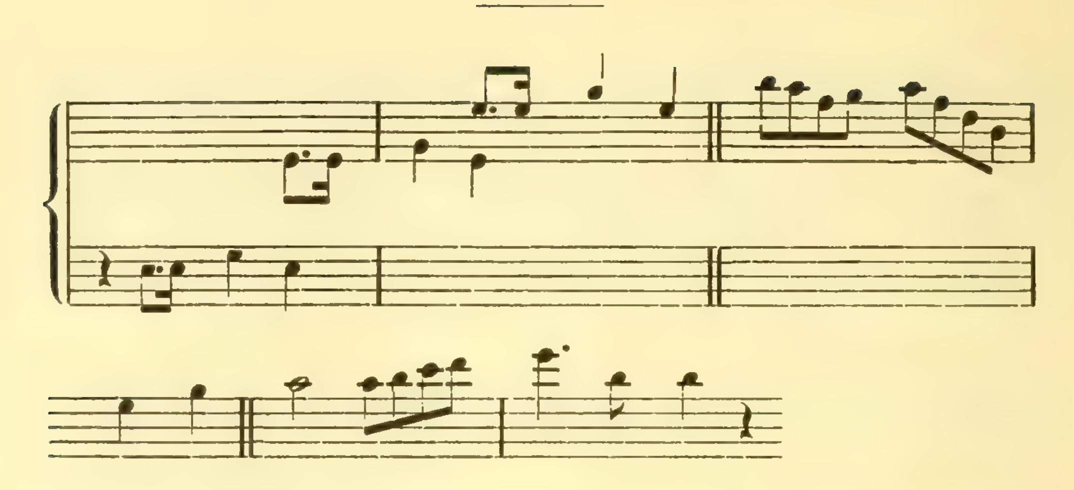


und gleich darauf



stellt sich das Begleitungsmotiv ein. Nach einem Versuch mit jenem Motiv und nach einigen Ansätzen zu einer Instrumentalmelodie

*) Kotzebue überschreibt den Text: »Wechselgesang der Priester und Jungfrauen«.



erscheint eine vom Orchester und von den Chören abwechselnd vorgetragene Melodie,



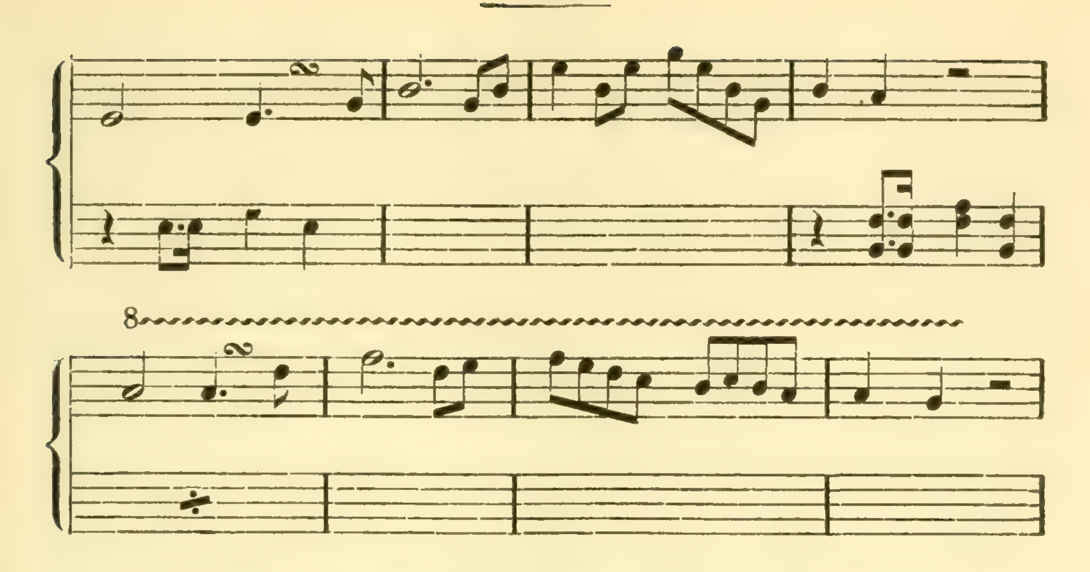
in der, da sie dieselben Harmonieschritte zur Grundlage hat, die bekannte Instrumentalmelodie verborgen liegt. Nach noch einem kurzen Ansatze



und nach einer Bemerkung,

Auch im Trio könnten die Priester singen

aus der man entnehmen kann, dass Beethoven über die Form im Ganzen noch nicht im Klaren war, erscheint die jetzige Instrumentalmelodie in ihrer ursprünglichen Gestalt.



Beethoven ändert später die letzten Takte der Melodie



und schreibt dann die ganze Melodie in einer etwas andern Fassung auf.



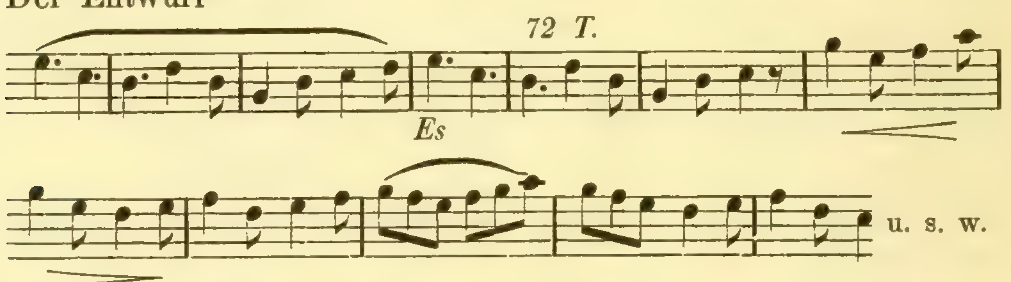
Jedenfalls ist der Anfang des Marsches auf einem Umwege gefunden. Die noch folgenden Skizzen erstrecken sich auf das ganze Stück und nähern sich immer mehr der endgiltigen Form.

Von den zu den übrigen Stücken gehörenden Entwürfen mag noch der erste Entwurf zur Ouverture hier eingerückt werden.



Ausser den genannten Arbeiten enthält das Skizzenheft noch Entwürfe zu den letzten zwei Nummern von »König Stephan« und einige Bemerkungen und liegengebliebene Entwürfe. Ausserdem enthält es auf der obersten Notenzeile von mehreren Blättern einen Theil der ersten Violinstimme zu der Ouverture, die Seite 39 f. der »Beethoveniana« als eine Vorarbeit zu der Ouverture Op. 115 bezeichnet wird. Jene Blätter waren also ursprünglich zu einer Partitur-Reinschrift jener Ouverture bestimmt.*)

Wir nehmen nun das eingangs erwähnte Blatt vor. Es enthält zunächst einen ungefähr 70 Takte langen Entwurf zur 4. Nummer (Musik hinter der Scene) der »Ruinen von Athen«. Der Entwurf



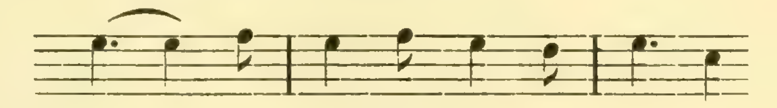
stimmt im Anfang und bei mehreren Stellen im weitern Verlauf mit der gedruckten Fassung überein. Beim 4. Takt hat Beethoven das erste Wort des Kotzebue'schen Textes (»Es wandelt schon das Volk im Feierkleide« u. s. w.) beigefügt. Man muss sich erinnern, dass zu dieser Musik gesprochen wird. Kotzebue hat dem Abschnitt die Ueberschrift gegeben: »Eine sanfte Musik von Blasinstrumenten hinter der Scene. Ein Greis tritt auf und spricht während der Musik«. Der gesprochene Text besteht aus drei Strophen und jede Strophe

*) Der Verfasser der »Beethoveniana«, dem damals nur Auszüge und nicht das Skizzenheft selbst vorlag, hat sich am angeführten Orte zu einigen Unrichtigkeiten verleiten lassen, die hier zu berichtigen sind. Auf den unter der Violinstimme leer gebliebenen Zeilen finden sich nicht, wie dort gesagt wird, Entwürfe zu fast allen Nummern der »Ruinen von Athen« u. s. w., sondern nur zur Ouverture, zu Op. 113 Nr. 1, 2 und 7 und zu Op. 117 Nr. 8 und 9. Die dort in der Anmerkung mitgetheilte Skizze zum Derwisch-Chor steht also auf einer von der Violinstimme nicht berührten Seite. Auch sind einige Stellen darin nach der oben mitgetheilten dritten Skizze zu berichtigen.

aus acht fünffüssigen jambischen Versen. Beethoven hat mit Rücksicht auf den Bau der Verse durchgängig den ungewöhnlichen dreitaktigen Rhythmus gewählt und jedem Vers drei Takte gegeben. Bei den ersten drei Takten ist diese Vertheilung durch einen darüber gezogenen Bogen angedeutet. Rechnet man die erwähnten Zahlen zusammen, so erhält man (3×24) 72 Takte. Diese Zahl ist über dem 5. Takt angegeben. Dieselbe Zahl findet sich auch am Schluss der Skizze. Im Verlauf der Skizze steht an drei Stellen und jedesmal nach einem Abschnitt von 12 oder 24 Takten die Ziffer 3. Man sieht, dass Beethoven gezählt und gerechnet hat. Sieht man die Skizze an, so wird man der Ansicht, dass Beethoven sich den Text gleichmässig auf die Musik vertheilt dachte. In den gedruckten Partituren ist der Text ungleichmässig vertheilt. Nach der Skizze steht eine Bemerkung,

Coda von einigen T.

und weiter unten stehen die Takte,



mit denen jetzt das Stück anfängt.

Dieser Arbeit folgen zwei abgebrochene Stellen,



die zum Mittelsatz des türkischen Marsches gehören. Bekanntlich hat Beethoven zu diesem Marsch das Thema der Variationen Op. 76 benutzt, und nur jener Mittelsatz und die Coda sind später hinzugekommen.

Auf der Rückseite des Blattes steht die Bemerkung:

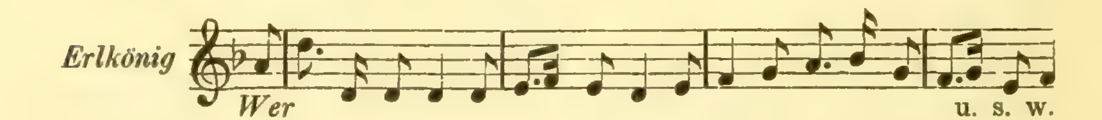
Overture Macbeth fällt gleich in den Chor der Hexen ein

Hierüber an einem andern Orte.

XVIII.

Die Bagatellen Op. 119,

die uns hier nur in historischer oder chronologischer Hinsicht beschäftigen, gehören verschiedenen Zeiten an. Das Originalmanuscript der ersten sechs Nummern zeigt das Datum: 1822 November. Nr. 2 bis 5 fallen jedoch der Conception nach in die Zeit zwischen 1800 und 1804. Beethoven kann sie später nur umgearbeitet haben. Auch Nr. 1 wird einer früheren Zeit angehören, da anzunehmen ist, dass Beethoven bei der Zusammenstellung der Stücke auf die chronologische Folge gesehen hat. Die ersten Entwürfe zu Nr. 2 und 4 finden sich auf einem Blatte, das gleich nach ihnen einen Entwurf



zur Composition von Goethe's »Erlkönig« bringt. Dieser Entwurf hat im Verlauf einige Aehnlichkeit mit einem später geschriebenen und anderwärts mitgetheilten Entwurf.*) Nr. 6 der Bagatellen scheint erst 1820 oder 1821 entstanden zu sein. Wir schliessen das daraus, weil der erste uns bekannte Entwurf dazu auf einem Blatte steht, das auf der andern Seite nachträglich angestellte Versuche zu einer Stelle im Credo der zweiten Messe enthält. Nr. 7 bis 11 waren ursprünglich ein Beitrag zu der im Jahre 1821 erschienenen dritten Abtheilung

*) S. Beethoveniana S. 100.

von Friedrich Starke's »Wiener Pianoforte-Schule«.*) Beethoven war zu Anfang des Jahres 1820 um einen solchen Beitrag ersucht worden. Die vorhandenen Skizzen widersprechen diesem Datum (1820) nicht.**) Fr. Starke begleitet in seiner Schule die Stücke mit folgender anpreisenden Bemerkung:

> Dieser dem Herausgeber von dem grossen Tonsetzer freundschaftlich mitgetheilte Beytrag führt zwar die Ueberschrift »Kleinigkeiten«; der Kundige wird aber bald wahrnehmen, dass nicht nur der eigenthümliche Genius des berühmten Meisters sich in jedem Satze glänzend offenbart, sondern dass auch diese von Beethoven mit so eigener Bescheidenheit »Kleinigkeiten« genannte Tonstücke für den Spieler eben so lehrreich sind, als sie das vollkommendste Eindringen in den Geist der Composition erfordern.

Gegen Ende des Jahres 1822 wurden die Bagatellen Op. 119 (ob alle oder nur ein Theil derselben, ist nicht bekannt) dem Verleger Peters in Leipzig zugeschickt. Peters aber schickte sie sofort zurück mit dem Bemerken, Beethoven solle es unter seiner Würde halten, die Zeit mit solchen Kleinigkeiten, wie sie Jeder machen könne, zu verbringen. Schindler (Biogr. II, 44) erzählt die Geschichte, bezieht sie aber fälschlich auf die Bagatellen Op. 126. Letztere waren damals noch nicht fertig. Auch würde Peters wohl angestanden haben, sie, wenn er sie zurückschickte, mit einer solchen Bemerkung zu begleiten. Im Originalmanuscript der Bagatellen Op. 119 Nr. 1 bis 6 kommen mehrere Nachlässigkeiten vor, die nur durch die Annahme zu erklären sind, dass Beethoven bei der Reinschrift wenig Sorgsamkeit verwendet hat. Daraus lässt sich folgern, dass er nicht viel auf das Opus gehalten hat.

*) Das Vorwort zu dieser Abtheilung der Schule ist geschrieben im Januar 1821. Die erste Anzeige ihres Erscheinens findet sich in der Wiener Zeitung vom 24. Juni 1821. Dies zur Berichtigung anderer Angaben, welche das Erscheinen ins Jahr 1820 setzen.

**) Vgl. den Artikel XLV. — Das lang ausgehaltene, getrillerte C gegen Schluss der Bagatelle Nr. 7 ist in der Skizze als »point d'orgue« bezeichnet. In den Skizzen zu Nr. 7–11 kommt kein Fingersatz vor; der in Starke's Pianoforte-Schule vorkommende Fingersatz mag daher von Starke herrühren.

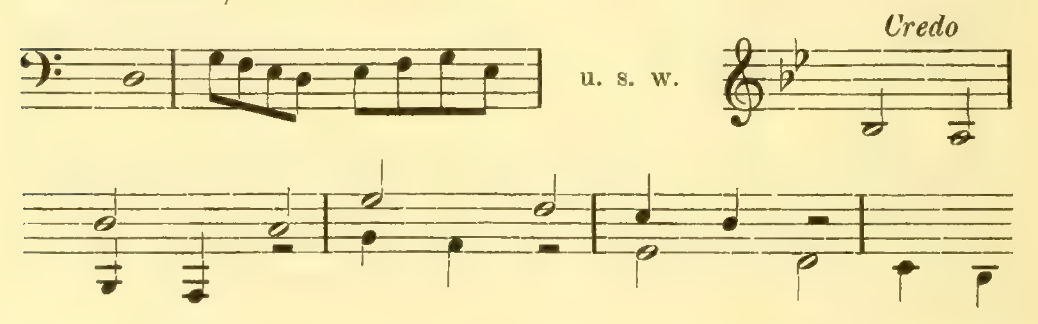
XIX.

Skizzen zur zweiten Messe

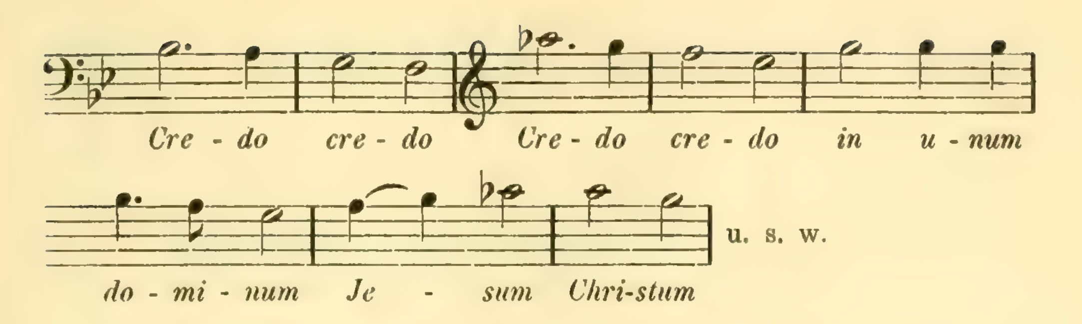
sind vollständig nicht vorhanden, und die vorhandenen stehen theils in einigen Skizzenheften, theils auf einer ziemlich bedeutenden Anzahl meistens nicht zusammengehörender Blätter. Es würde zur Geschichte des Werkes wenig gewonnen sein, wollte man der Arbeit, so weit sie vorliegt und so weit es geschehen kann, auf Schritt und Tritt folgen. Wir begnügen uns, die wichtigsten Erscheinungen und die hervorstechendsten Stellen herauszugreifen und verweisen zur Vervollständigung des hier Gebotenen auf den Artikel XLV.

Zum Kyrie sind keine Skizzen vorhanden.

Als das Gloria in den Skizzen bald fertig war, war das Thema des Credo noch nicht gefunden. Man sieht das an zwei Skizzen,



die auf einem und demselben Blatte vorkommen. Beethoven hat das Thema, das hier das Credo bekommen sollte, nicht so bald fallen lassen. Es kommt auf andern Blättern, die nur dem Credo gewidmet sind, in etwas anderer Gestalt wieder zum Vorschein.



Die letzten Sätze der Messe wurden erst ins Auge gefasst, als die Arbeit zum Credo ziemlich vorgerückt war. Man kann das in einem Skizzenheft sehen, wo mitten zwischen Arbeiten zum Credo



diese Bemerkung:

Benedictus in C Vno solo
Corno s.
Fagotto s.
Violoncello

vorkommt. Aus der Bemerkung geht hervor, dass vom Benedictus, wie wir es kennen, damals noch keine Note gefunden war. Sogar die Tonart war noch nicht bestimmt, und sollten, nach jener Bemerkung, nicht ein, sondern vier Solo-Instrumente mitwirken.

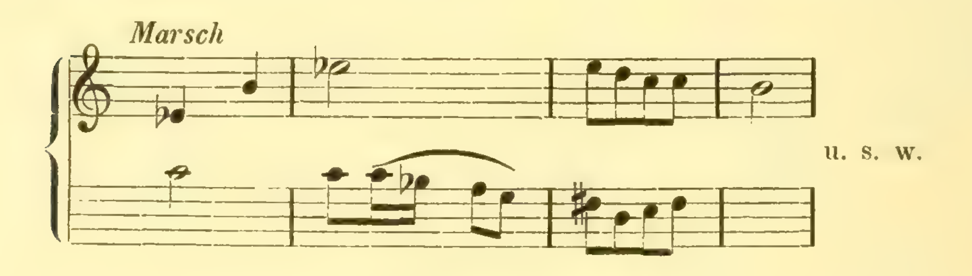
Als das Credo in den Skizzen bald fertig war, wurde auch ans Agnus Dei gedacht. Hier erscheinen nach Arbeiten zum Credo



die ersten Andeutungen zum Agnus Dei.



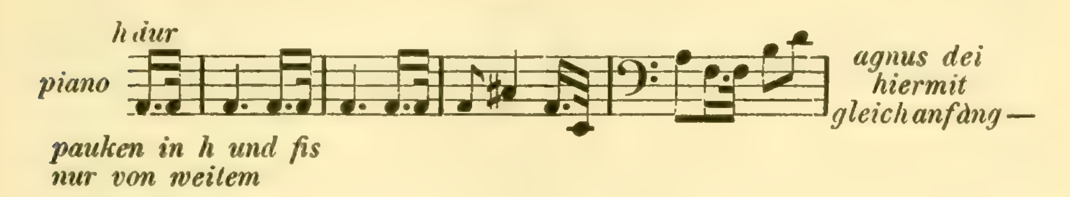
Eine thematische Aehnlichkeit mit dem Druck ist nicht vorhanden. Bald nach dieser Aufzeichnung beginnt, veranlasst durch das Wort »pacem«, eine realistische Auffassung des Textes. Ein Marsch sollte angebracht werden. Beethoven schreibt:



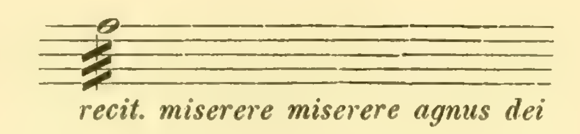
Zuerst der Marsch und nach dem



Die Idee, den Marschrhythmus anzuwenden, wird festgehalten. Letzterer nimmt aber bei fortgesetzter Arbeit eine andere Gestalt an, als anfangs concipirt war. An später geschriebenen Skizzen, von denen wir diese,



diese,



diese

Stärke der Gesinnungen des innern Friedens über alles . . . . Sieg!



und diese

Das Tempo von D. N. P. ja nur Andante



vorlegen, kann man sehen, wie Beethoven auf die »Darstellung des inneren und äusseren Friedens« geführt wird. Dass Beethoven eine solche Darstellung im Auge hatte, ist aus einer gegen Ende der Arbeit vorkommenden Bemerkung zu entnehmen, welche lautet:

dona nobis pacem darstellend den innern u. äussern Frieden.)*

---

*) Im Autograph hat Beethoven zu Anfang des ersten Allegretto vivace im Agnus Dei mit Bleistift bemerkt: »Darstellend den innern und äussern Frieden«. Später sind die Worte in »Bitte um innern und äussern Frieden« umgeändert worden.

In einer andern, in der Nähe vorkommenden Bemerkung:

> *Das Kyrie in der Neuen Messe bloss mit blasenden Instrumenten u. Orgel*

meint Beethoven das Kyrie einer noch zu schreibenden Messe.

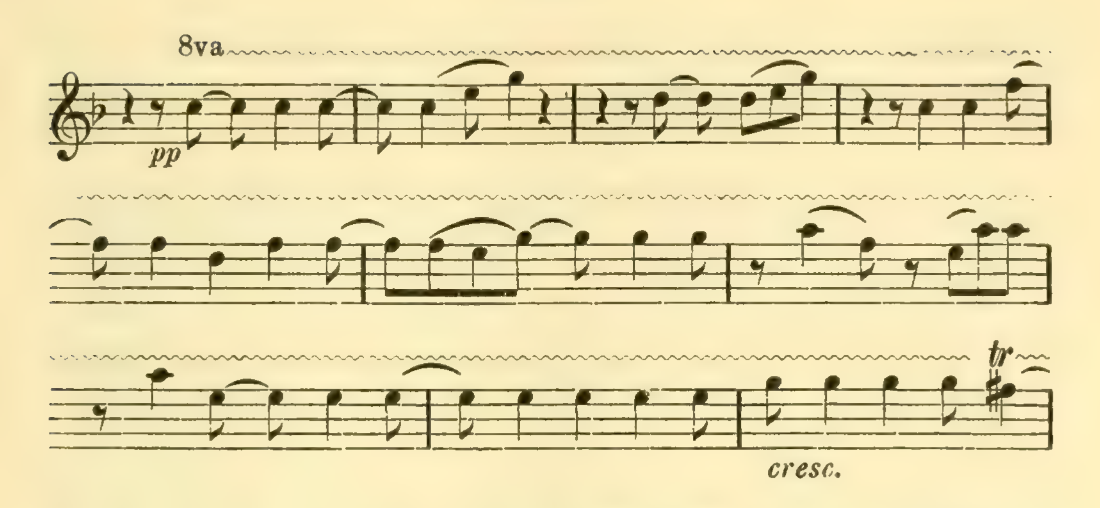
Aus den Skizzen ergiebt sich, dass die einzelnen Sätze der Messe in der Reihe vorgenommen wurden und heranwuchsen, in der sie im Text aufeinander folgen, und dass an einigen Sätzen gleichzeitig gearbeitet wurde. Das Kyrie kann frühestens um die Mitte des Jahres 1818 begonnen worden sein, da um diese Zeit die bevorstehende Ernennung des Erzherzogs Rudolf zum Erzbischof von Olmütz bekannt war.*) Jedenfalls war die Arbeit vor Ende des genannten Jahres begonnen. Das Gloria war 1819, das Credo 1820, die ganze Messe Anfang 1822 in den Skizzen fertig.**) Während Beethoven an der Messe skizzirte, entstanden die Claviersonaten Op. 109, 110 und 111, die Variationen Op. 107 Nr. 8, die Bagatellen Op. 119 Nr. 7 bis 11 und mehrere andere kleine Stücke, darunter die Kanons »O Tobias«, »Gehabt euch wohl«, »Tugend ist kein leerer Name« und »Gedenket heute an Baden«. Die autographische Partitur der Messe war vor Ende 1822 fertig geschrieben. Damit war aber die Messe, wie wir sie kennen, noch nicht fertig; denn Beethoven hat nachträglich noch viele Aenderungen vorgenommen.

In der autrographischen Partitur lautet die im Credo bei den Worten »Et incarnatus est« (Partitur der Gesammtausgabe S. 112, T. 4 f.) eintretende Flötenstelle einfacher,

---

*) Dass Beethoven die Messe für den Erzherzog Rudolf schrieb, mit seiner Arbeit aber bei der Einsetzung des Erzherzogs als Erzbischof nicht fertig war, ist bekannt. Rudolf wurde zum Cardinal erwählt am 24. April 1819, zum Erzbischof am 4. Juni 1819. Die Feier der Einsetzung als Erzbischof fand Statt am 20. März 1820.

**) Schindler sagt (Biogr. I, 269; Cäcilia VII, 90), Beethoven habe im Sommer (August) 1819 an der Fuge im Credo gearbeitet und im October 1819 sei das Credo fertig gewesen. Die letztere Angabe ist wohl verfrüht.



als im Druck. Es war wohl das Bild der flatternden Taube, das Beethoven vorschwebte und ihn zur Aenderung veranlasste. Die Aenderung wurde in einer Abschrift vorgenommen, die jetzt im Besitz von Johannes Brahms ist. — Im 2. Takt des Adagio espressivo im Credo (Part. S. 116, T. 2) hatte das erste Horn ursprünglich die Noten *FE* (statt *EE*).



Auch diese Stelle ist in erwähnter Abschrift geändert worden. — Das im Credo bei den Worten »et ascendit« beginnende Allegro molto ist im Autograph kürzer, als im Druck. Beim Eintritt der Worte »et iterum« (Part. S. 124, T. 1 u. 2) und »cujus regni« (Part. S. 127, T. 7 u. 8) hat das Autograph jedesmal zwei Takte weniger, als der Druck. — Im Autograph und noch in der schön geschriebenen, im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrten Abschrift, welche Beethoven dem Erzherzog Rudolf am 19. März 1823 persönlich überreichte, treten die Posaunen erst bei den Worten »judicare vivos et mortuos« (Part. S. 125, T. 8) ein. Das Gloria ist ohne Posaunen. (Was in der gedruckten Partitur [S. 125, Takt 4 bis 7] jetzt die Posaunen unmittelbar vor dem von allen Chorstimmen gesungenen »judicare« haben, hatten früher die Hörner.) Nach den Worten »et mortuos« schweigen im Autograph die Posaunen wieder bis zu Ende des Credo. Erst

im Anfang des Sanctus treten sie wieder ein, schweigen aber wieder beim nächsten Allegro. Im Benedictus sind sie angegeben. Im Agnus Dei fehlen sie wieder gänzlich.

Aus der Beschaffenheit der nachträglich vorgenommenen Aenderungen, von denen wir hier nur einen Theil angeführt haben, ist zu entnehmen, dass einige Zeit vergehen musste, bis sie alle vorgenommen werden konnten und bis die Messe ihre endgiltige Form erhielt. Wenn man sich an das Datum (19. März 1823) hält, das mit der dem Erzherzog überreichten Abschrift verbunden ist, so wird man frühestens die Mitte des Jahres 1823 als die Zeit annehmen, in der die Messe die Gestalt erhielt, in der wir sie kennen. Beethoven hätte dann ungefähr fünf Jahre zur Composition der Messe gebraucht.

Beethoven hat an einigen Stellen viel gemeisselt. Im Kyrie kommen einige Stellen vor, die eine möglichst einfache Stimmführung verlangen, bei denen aber, wenn Selbständigkeit der Stimmen angestrebt wird, Octav- oder Primfortschreitungen kaum zu vermeiden sind. Beethoven hat versucht, solche zu vermeiden. Eine Stelle, von der wir nur die Stimmen der 1. Violine, der Viola und des Basses hersetzen, lautet im Druck (Part. S. 14, T. 11 f.) so:



Hier sind Octaven zwischen Viola und Bass. In einer früheren Abschrift hatte die Viola zu Anfang des 2. Taktes die eine Terz höher stehende Note *H*. Da waren aber Octaven zwischen 1. Violine und Viola. Ursprünglich lautete die Stelle wieder anders. Eine andere Stelle ist die Seite 14, Takt 10, wo die 2. Violine als zweite Note nach einer Lesart *G*, nach einer andern *H* hat und Quinten-Parallelen macht. — Ueber die bei dem Worte »judicare« im Credo zu wählenden Accorde, viel-

leicht auch über deren Schreibart war Beethoven einige Zeit ungewiss. Er hat dazu zu verschiedener Zeit Versuche angestellt, von denen hier ein Theil vorgelegt wird.*)



*) Mehrere von diesen Versuchen stehen auf einem Blatte, das auf der andern Seite einen ausgeführten Entwurf zur Bagatelle in G-dur Op. 119 Nr. 6 enthält. Dieser Umstand kann zur Bestimmung der Compositionszeit jener Bagatelle dienen.

Eine dritte Stelle, an der viel gemodelt wurde, ist die der Pauken kurz vor Ende des Agnus Dei (Part. S. 256 u. 257). Beethoven hat noch im Autograph so viel daran geändert und radirt, dass in dem sehr dicken Papier ein Loch entstanden ist. Hier einige von den versuchten Fassungen,



wie sie von verschiedenen Blättern dargeboten werden. Die meiste Mühe hat Beethoven auf die zweite Hälfte, auf die letzten vier Takte der Stelle verwendet, auf welche sich auch die meisten der eben mitgetheilten Entwürfe beziehen. Seine Absicht war offenbar, ihr einen verschwommenen Rhythmus zu geben, um auf diese Weise die grössere Entfernung der Friedensstörer anzudeuten.

XX.

Skizzen zur neunten Symphonie.

Man kann in Beethoven's Skizzenbüchern die Beobachtung machen, dass, wenn eine grössere Composition beendigt oder ihrer Beendigung nahe war, in der Regel Ansätze zu mehreren neuen Compositionen gemacht wurden, die dann grösstentheils unausgeführt liegen blieben, kleinstentheils fortgesetzt oder weitergeführt wurden. So erscheint in einem dem Jahre 1815 angehörenden Skizzenbuche nach den letzen Entwürfen zu der Sonate Op. 102 Nr. 2, zwischen andern theils liegen gebliebenen, theils benutzten Entwürfen, ein Ansatz zu einer Fuge,



der den Kern des Themas des zweiten Satzes der neunten Symphonie enthält,*) der aber, da er unausgeführt liegen blieb und da in ihm der springende Punkt zur neunten Symphonie nicht zu finden ist, den wirklichen Beginn der Composition nicht bezeichnen kann. Beethoven dachte wohl zur Zeit, als

---

*) Nach einer Mittheilung von Carl Czerny soll Beethoven auf das Thema zum Scherzo der neunten Symphonie gekommen sein, als er einst in einem Garten das Gezwitscher der Spatzen hörte. Nach einer andern Mittheilung sollen ihm, nachdem er lange im Finstern im Freien gesessen, von allen Seiten aufglitzernde Lichter das Motiv zum Scherzo eingegeben haben. Nun, wenn dem so ist, so haben wir in obigem Entwurf das Product der einen oder andern Anregung.

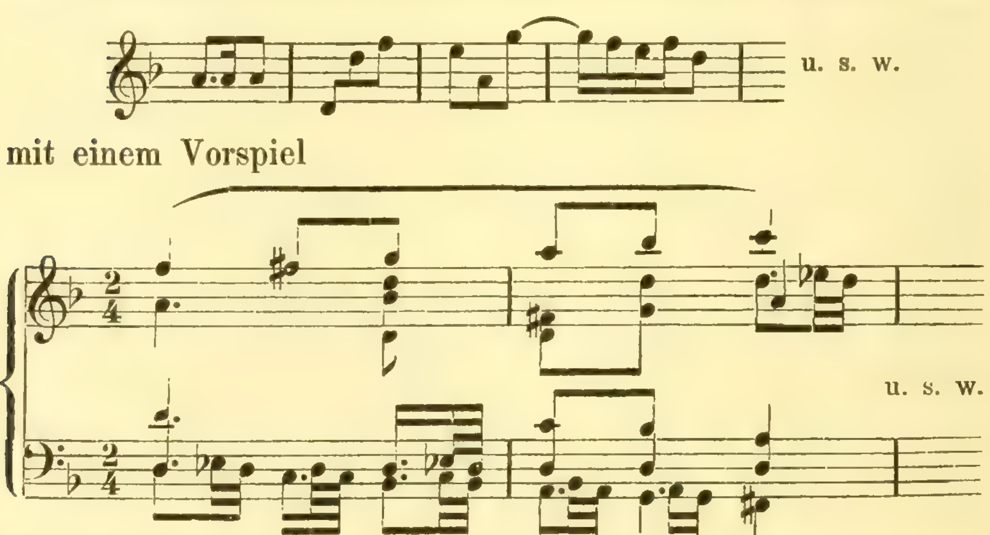
jener Entwurf entstand, wie aus einer bald darauf geschriebenen, auf derselben Seite vorkommenden, zu einer ebenfalls liegengebliebenen Skizze gehörenden Bemerkung



Sinfonie erster Anfang in bloss 4 Stimmen 2 Viol. Viola Basso dazwischen forte mit andern Stimmen u. wenn möglich jedes andere Instrument nach u. nach eintreten lassen —

hervorgeht, an die Composition einer neuen Symphonie. Auf die neunte Symphonie aber kann die Bemerkung nicht bezogen werden.

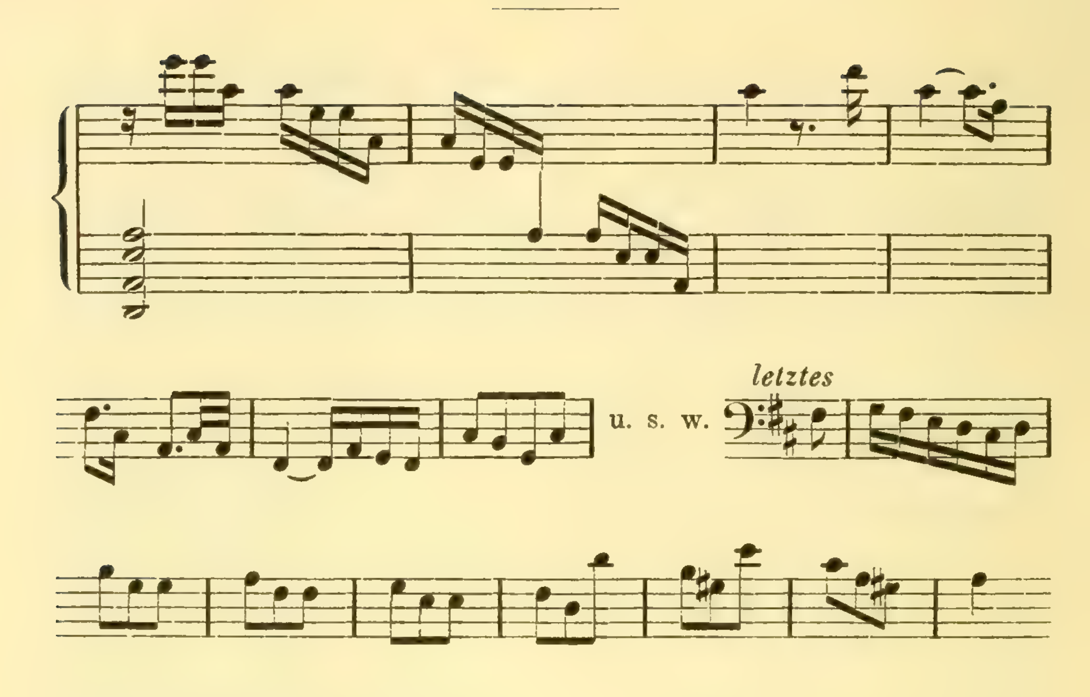
Im Jahre 1817 arbeitete Beethoven an einem fugirten Satze



für zwei Violinen, zwei Violen und Violoncell. Es hat allen Anschein, dass das Stück, an Stelle der bald darauf entstandenen, unter der Opuszahl 137 erschienenen fünfstimmigen Fuge, ursprünglich für die von Tobias Haslinger veranstaltete geschriebene Sammlung der Werke Beethoven's bestimmt war. Die Arbeit blieb, nachdem ungefähr vier Seiten ins Reine geschrieben waren, liegen; das Fugenthema aber nicht. Wir werden es in den Arbeiten zur neunten Symphonie wiederholt auftauchen sehen.

Der Beginn der Composition der neunten Symphonie ist an den Beginn des ersten Satzes gebunden. Die ersten Skizzen zu diesem Satze zeigen, dass Beethoven sich mit der Absicht trug, eine Symphonie zu schreiben. Sie finden sich auf einzelnen zerstreuten Blättern aus dem Jahre 1817. Wie weit die Arbeit Ende 1817 oder Anfang 1818 gediehen war und dass Beethoven schon an die andern Sätze dachte, kann man aus einem Skizzenbuche aus jener Zeit ersehen. Beethoven schreibt da zuerst:

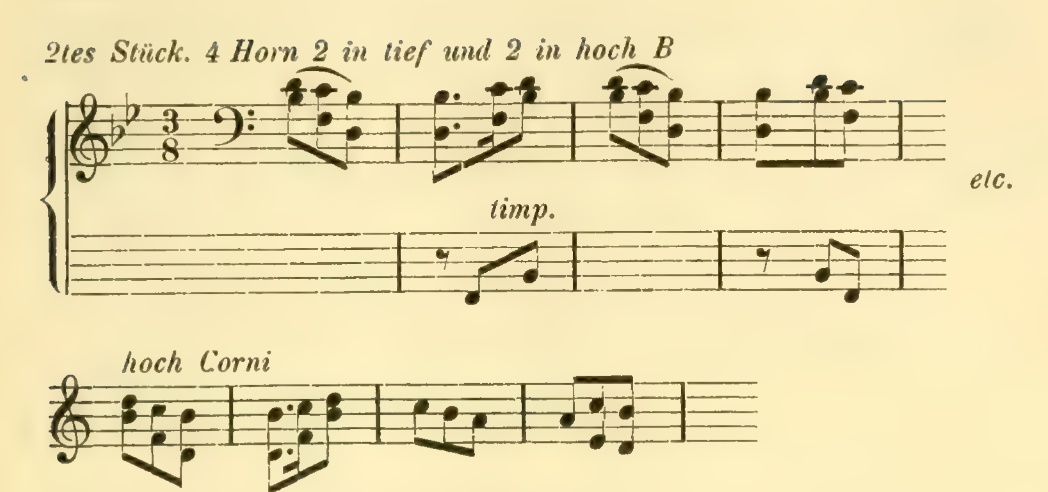




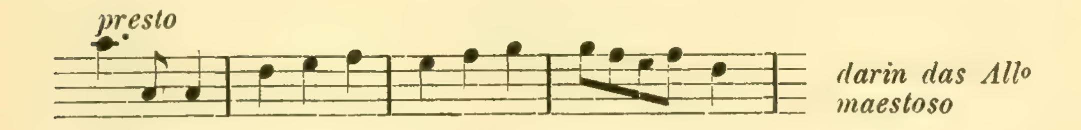
dann (einige Seiten später):



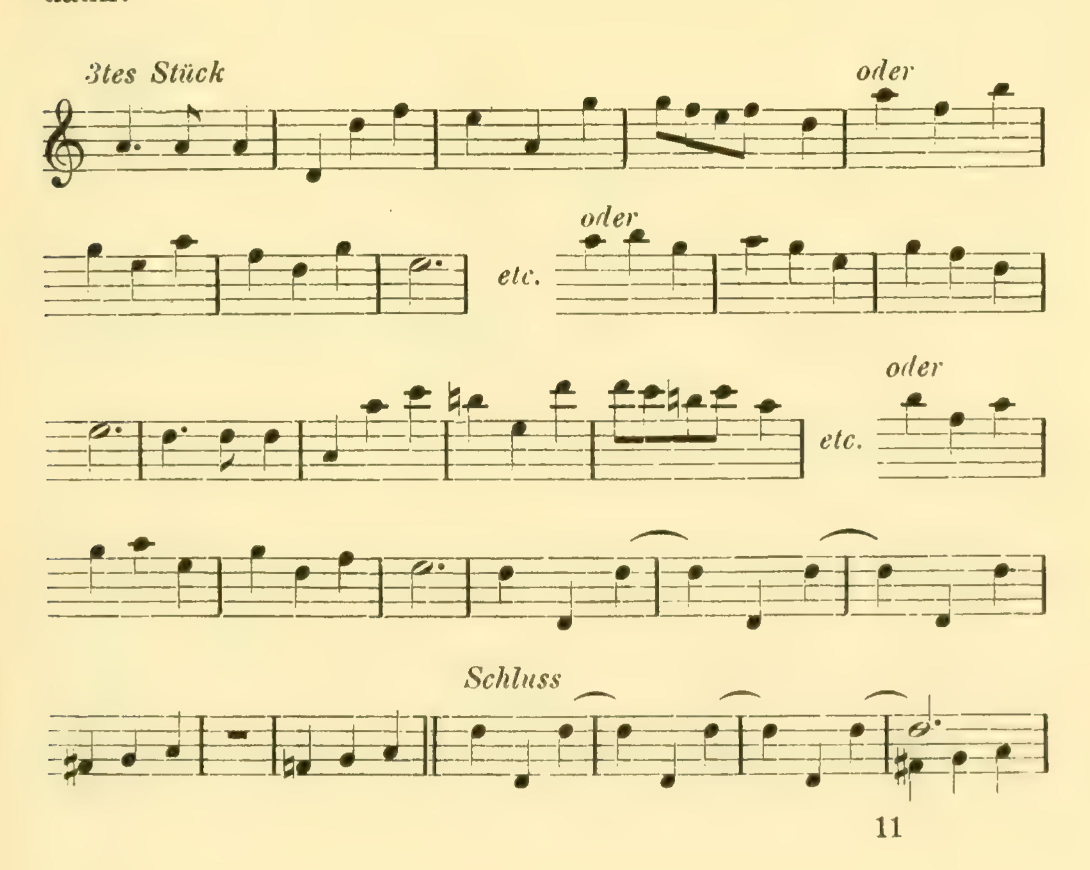
dann:



dann:



dann:





NB. Hier muss es scheinen als wolle man das Trio in D machen jedoch geht es hernach überraschend in B.

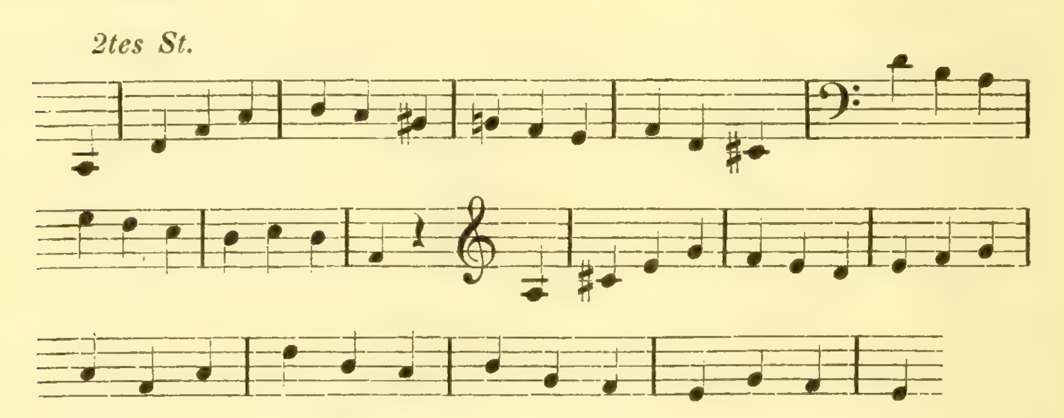
dann:

Diese Sinfonie in einem Stück 3 Horn, in anderm St. 4 Horn.



Am Ende vom 1sten Allegro 3 Posaunen

und dann:



Wir haben hier lauter abgerissene Skizzen vor uns. Bekanntes und Unbekanntes tritt uns entgegen. Die nach oben gestrichenen Noten im 2. Takt der ersten Skizze sind später hingeschrieben worden. Die Bemerkung bei der sechsten Skizze betrifft die Behandlung der Geigen. Beethoven war in Zweifel, ob statt der angedeuteten Sextolen nicht Triolen zu nehmen seien. Die ganze Arbeit zeigt sich noch in ihrem ersten Stadium.

Die meisten Skizzen betreffen den ersten Satz. Das Hauptthema, die Hauptmotive desselben sind festgestellt. Von den andern thematischen Bestandtheilen des Satzes ist aber gar wenig bemerkbar. Als Thema zum Scherzo wird erst das Fugenthema aus dem Jahre 1815, dann das aus dem Jahre 1817, dann ein neues aufgestellt. Vom jetzigen dritten und vierten Satz ist noch keine Note gefunden. Die Skizzen beweisen, dass der letzte Satz ein Instrumentalsatz werden sollte und dass Beethoven noch nicht an die Verwebung mit Schiller's Hymne »An die Freude« dachte.

Nun sind einige Blätter vorzunehmen. Auf einem Blatte, das entweder gleichzeitig mit jenem Skizzenbuch oder etwas später benutzt wurde, entscheidet sich Beethoven



für die Sextolen-Bewegung zu Anfang des ersten Satzes, über die er im Skizzenbuch noch in Zweifel war. Ein anderes Blatt, das in die zweite Hälfte des Jahres 1818 zu setzen ist und später beschrieben wurde, als das vorige Blatt, bringt eine Bemerkung,

> *Adagio Cantique —*
> *Frommer Gesang in einer Sinfonie in den alten Tonarten — Herr Gott dich loben wir — alleluja — entweder für sich allein oder als Einleitung in eine Fuge. Vielleicht auf diese Weise die ganze 2te Sinfonie charakterisirt, wo alsdenn im letzten Stück oder schon im Adagio die Singstimmen eintreten. Die Orchester Violinen etc. werden beim letzten Stück verzehnfacht. Oder das Adagio wird auf gewisse Weise im letzten Stücke wiederholt wobei alsdenn erst die Singstimmen nach u. nach eintreten — im Adagio Text griechischer Mithos Cantique Eclesiastique — im Allegro Feier des Bachus*

aus der hervorgeht, dass Beethoven zwei Symphonien, eine davon mit eintretenden Singstimmen, componiren wollte. An Schiller's Lied wird aber auch da noch nicht gedacht.

Die bisher erwähnten Entwürfe zum ersten Satz der Symphonie und zur Symphonie überhaupt wurden während der Composition der Sonate Op. 106 geschrieben. Zwei der grössten Instrumentalwerke Beethoven's fallen also der ersten Entstehung nach so ziemlich in eine und dieselbe Zeit.

In den nächsten vier Jahren lässt sich die Arbeit nicht gut verfolgen. Sie wurde durch die zu andern Compositionen unterbrochen. Von grösseren Werken entstanden in dieser Zeit die drei Claviersonaten Op. 109, 110 und 111, die zweite Messe und die Ouverture Op. 124. Am meisten war Beethoven mit der Messe beschäftigt. Erst als diese und die Ouverture und der Chor zur »Weihe des Hauses« in den Skizzen fertig waren, richtete sich seine Aufmerksamkeit fast ausschliesslich auf die Symphonie.*)

Ueber den Stand der Arbeit, wie sie im Sommer oder Herbst 1822 wieder aufgenommen und weitergeführt wurde, giebt ein Skizzenheft Aufschluss. Die Arbeit zum ersten Satz ist, wie diese Auszüge zeigen,



*) Mit dem Gesagten lässt sich eine in der Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom 22. Januar 1823 stehende Nachricht aus Wien in Uebereinstimmung bringen, welche lautet: »Beethoven hat nun auch seine zweyte grosse Messe vollendet, und wird sie kommende Fastenzeit in einem Concerte aufführen. Gegenwärtig soll er sich mit der Composition einer neuen Symphonie beschäftigen«.



etwas vorgerückt. Dagegen steht die Arbeit zum zweiten Satz, wenn man von dieser Skizze



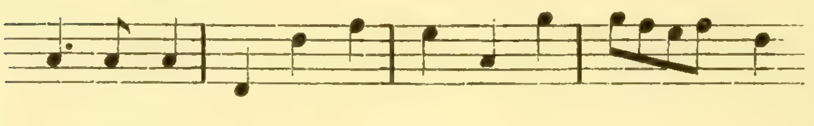
absieht, deren Zugehörigkeit jedoch zweifelhaft ist, noch ganz auf dem Standpunkte des Jahres 1818. Die Fugenthemen aus den Jahren 1815 und 1817 finden sich fast unverändert wieder. Vom dritten Satz ist noch nichts da. Das Wichtigste ist, dass, wie aus dieser Skizze



hervorgeht, Beethoven inzwischen auf den Gedanken gekommen war, Schiller's Hymne zum Finale heranzuziehen. Unabänderlich fest stand, wie wir sehen werden, der Gedanke darum noch nicht.

Bemerkenswerth sind einige in demselben Skizzenheft vorkommende Aufzeichnungen, die sich auf die Einrichtung der Symphonie im Ganzen beziehen. Die erste Aufzeichnung erscheint gleich nach jener Melodie zu Schiller's Worten, gehört aber, nach Handschrift und Inhalt, nicht dazu und lautet, so weit sie leserlich ist, wie folgt:

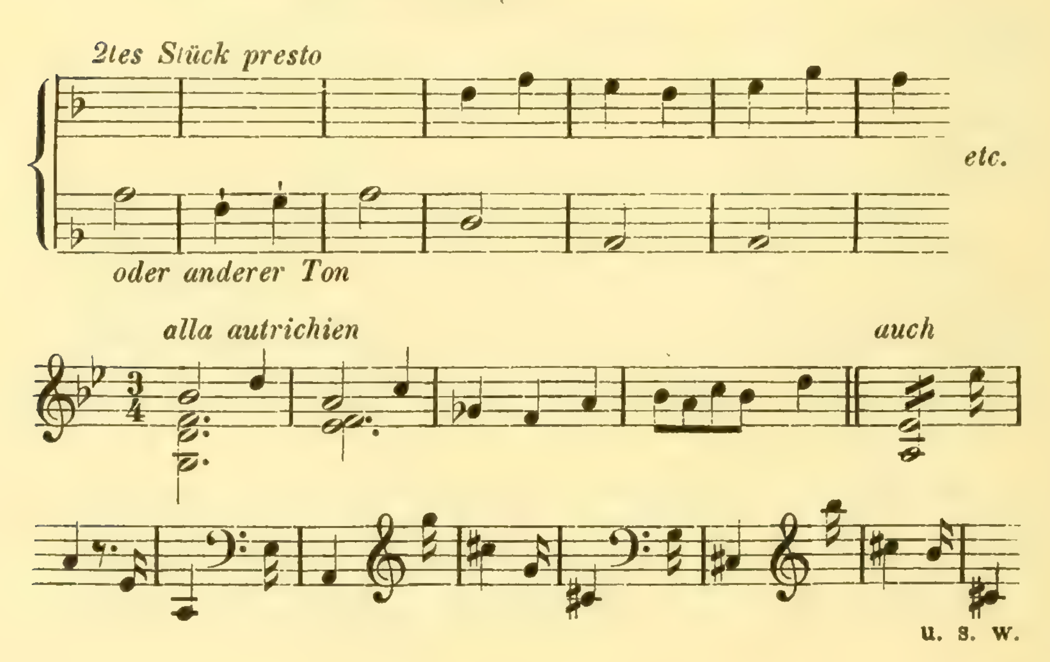
> *Die Sinfonie aus 4 Stücken darin das 2te Stück im $\frac{2}{4}$ Takt wie in d . . . . die . . könnte in $\frac{6}{8}$tel dur sein u. das 4te Stück*



recht fugirt

Nach dieser Aufzeichnung sollte dem letzten Satz das Fugenthema aus dem Jahre 1817 zu Grunde gelegt werden. Zum nicht erwähnten ersten Satz war, so müssen wir annehmen, der in Arbeit stehende bestimmt.

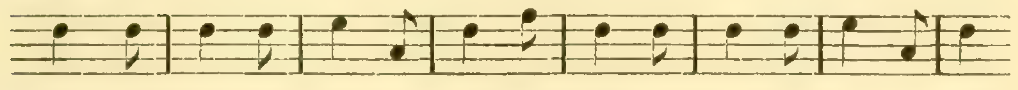
Die nächste Aufzeichnung



bringt zwei neue Themen und lässt es dahingestellt, was für ein Thema zum Finale genommen werden sollte.

Die dritte Aufzeichnung

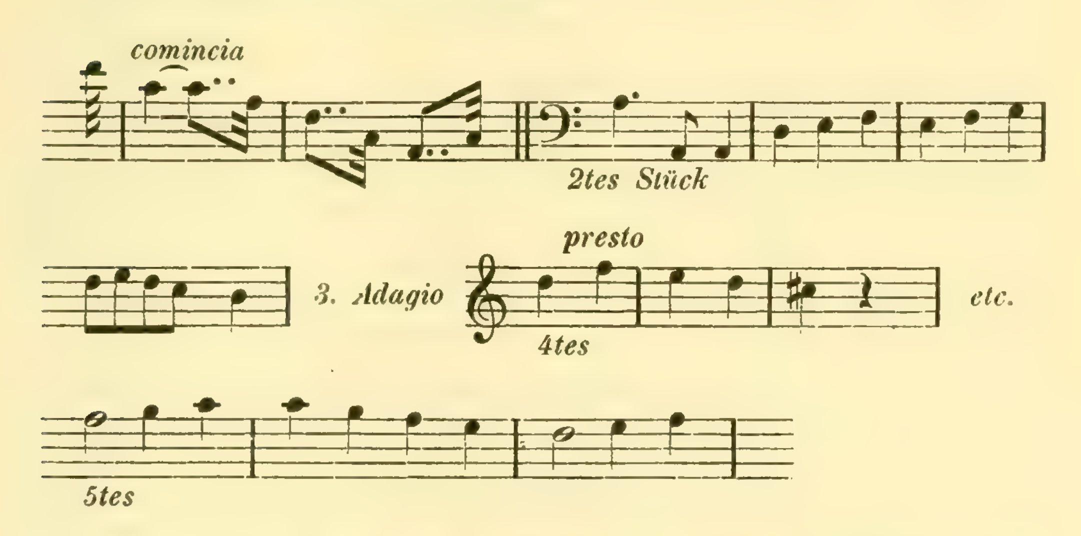
> *Sinfonie allemand entweder mit Variation nach der (?) Chor*



> *alsdenn eintritt oder auch ohne Variation. Ende der Sinfonie mit türkischer Musik und Singchor*

bringt die Schiller'schen Worte mit einer neuen Melodie. Es ist möglich, dass diese Melodie früher entstand, als die zuerst mitgetheilte.

In der letzten Aufzeichnung



ist dem zweiten Satz das Fugenthema aus dem Jahre 1815, dem vorletzten Satz ein in der zweiten Aufzeichnung aufgestelltes Thema und dem letzten Satz die früher verzeichnete Melodie zu Schiller's Worten zugetheilt.

Erwähnenswerth ist noch eine zwischen den angeführten Aufzeichnungen vorkommende Bemerkung, welche so lautet:

> *auch statt einer neuen Sinfonie eine neue Overture auf Bach sehr fugirt mit 3* (Posaunen? Subjekten?)

Unter der »neuen« Symphonie kann schwerlich unsere neunte, mit andern Worten, diejenige Symphonie gemeint sein, zu der der angefangene erste Satz gehören sollte.

Die Verschiedenheit obiger Aufzeichnungen und einige darin vorkommende Erscheinungen (so z. B. die, dass bei der ersten Aufzeichnung das Fugenthema aus dem Jahre 1817, kurz vorher und bei den letzten Aufzeichnungen aber eine Melodie zu Schiller's Worten dem Finale zu Grunde gelegt werden sollte; ferner die Ueberschrift bei der dritten Aufzeichnung »*Sinfonie allemand*« u. s. w.) können wir uns nicht anders als durch die Annahme erklären; Beethoven habe, wie er im Jahre 1812 die siebente und achte Symphonie gleichsam als Zwillinge zur Welt gebracht hatte, auch diesmal zwei Symphonien schreiben wollen, habe also seinen vor vier Jahren gefassten Vorsatz nicht aufgegeben. Wir werden in dieser Annahme bestärkt durch eine Aeusserung Beethoven's, welche Friedrich Rochlitz,*) der im Sommer 1822 in Wien war und Beethoven kennen lernte, mittheilt und welche lautet: »Ich trage mich schon eine Zeit her mit drei andern grossen Werken. Viel dazu ist schon ausgeheckt, im Kopfe nämlich. Diese muss ich erst vom Halse haben: zwei grosse Symphonien, und jede anders, jede auch anders als meine übrigen, und ein Oratorium.«**)

Beethoven muss die Absicht, zwei Symphonien zu componiren, bald aufgegeben haben. Wenigstens findet sich keine Andeutung mehr, aus der sich das Gegentheil entnehmen liesse. Schon in der zuletzt angeführten Bemerkung, nach welcher Beethoven »statt einer neuen Sinfonie« eine Ouverture auf den Namen »Bach« zu schreiben gedachte, lässt sich eine Einschränkung seines Vorsatzes erblicken. Längere Skizzen zu einem Satz, der zu der aufgegebenen Symphonie gehören könnte, sind nicht vorhanden. Wir sind lediglich auf jene Aufzeichnungen angewiesen, und diese sagen uns über das

*) »Für Freunde der Tonkunst«, 4. Band, S. 357. Rochlitz' Brief, der die Mittheilung enthält, ist am 9. Juli 1822 geschrieben.

**) Beethoven hatte der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien die Composition eines Oratoriums versprochen.

Verhältniss, welches die projectirten Symphonien haben könnten, nichts. Lag doch nach den Aufzeichnungen und nach den bisherigen Entwürfen unsere neunte Symphonie, höchstens mit Ausnahme eines Theils des ersten Satzes, noch ganz im Chaos. Von anderer Seite jedoch kommen uns einige aufklärende Andeutungen zu.

Am 10. November 1822 beschloss die Direction der Philharmonischen Gesellschaft in London, Beethoven zur Composition einer Symphonie aufzufordern.*) Beethoven nahm den Antrag, auf den er vorbereitet war, an. Am 6. April 1822 hatte er an Ferd. Ries geschrieben: »Was würde mir wohl die philharmonische Gesellschaft für eine Sinfonie antragen?« Und am 20. December 1822 schrieb er: »Mit Vergnügen nehme ich den Antrag an, eine neue Sinfonie für die philharmonische Gesellschaft zu schreiben.« Die Symphonie, welche Beethoven nach London schickte, war bekanntlich die neunte. Bei der ersten Aufführung durch die Philharmonische Gesellschaft (am 21. März 1825) war sie auf dem Programm angezeigt mit dem Beisatz: »*composed expressly for this Society*«. Die Anwendung, welche sich nun auf die Aufzeichnungen machen lässt, liegt nahe. Letztere fallen in die Zeit, in der der Antrag nahe bevorstand oder eben geschehen war. Von den zwei Symphonien, welche Beethoven zu schreiben gedachte, war eine für England bestimmt, die andere nicht. Bei der für England bestimmten, musste Beethoven, wenigstens anfangs, Bedenken tragen, einen Vocalsatz mit deutschem Text anzubringen. Die Symphonie musste ganz instrumental sein. Eine solche Symphonie ist in der ersten Aufzeichnung ins Auge gefasst. Bei der andern Symphonie fiel jenes Bedenken weg. Hier sollte Schiller's Gedicht herangezogen werden. Die Worte in der dritten Aufzeichnung »*Sinfonie allemand*« sagen es deutlich, dass sie nicht für England bestimmt war.

---

*) The composition of this symphony (the ninth or choral symphony) was the result of a meeting of the Directors on the 10th of November, 1822, at which it was resolved to offer Beethoven fifty pounds for a MS. symphony.« The Philharmonic Society of London . . . . by George Hogarth. London, 1862. Pag. 31.

Die Arbeit wurde, zunächst nur unterbrochen durch die zu den Variationen Op. 120, nun fortgesetzt. Zunächst wuchs der erste Satz heran. Die Arbeit dazu zieht sich bis in die zweite Hälfte des Jahres 1823 hinein. Themen und Motive, Bestandtheile und Stellen kommen zum Vorschein, die sich in den früheren Skizzen nicht finden. Erst als der erste Satz in den Skizzen fast ganz fertig und gesichert war, erscheinen, abgesehen von den wenigen früher aufgefundenen Motiven oder Themen, nach und nach einzelne kürzere und längere Stellen, die den übrigen Sätzen gelten. Die Erscheinung, dass Beethoven an zwei oder drei Sätzen gleichzeitig arbeitete, wiederholt sich. Das Heranwachsen, die Vollendung des ersten Satzes war, wie es sich auch bei andern Werken, z. B. bei der Sinfonia eroica, nachweisen lässt, für die Entstehung und Gestaltung der folgenden Sätze entscheidend. Es sollte Beethoven nicht gelingen, die Grundlinien zu den folgenden Sätzen und zum ganzen Werke zu ziehen, bevor der grossartige Unterbau des ersten Satzes gelegt war. Die Idee der neunten Symphonie erwuchs während des Schaffens.*)

Das Jahr 1823 ist vorzugsweise der neunten Symphonie gewidmet. Wie die Vollendung des ersten Satzes, so gehört, den instrumentalen Eingang zum letzten Satz und vielleicht andere bedeutende Stellen ausgenommen, auch die Entstehung und Composition der letzten drei Sätze dem Jahre 1823 an. Man kann dieses Jahr, wenn auch nicht als das der Empfängniss, so doch als das der Geburt der neunten Symphonie in ihrer Ganzheit bezeichnen.

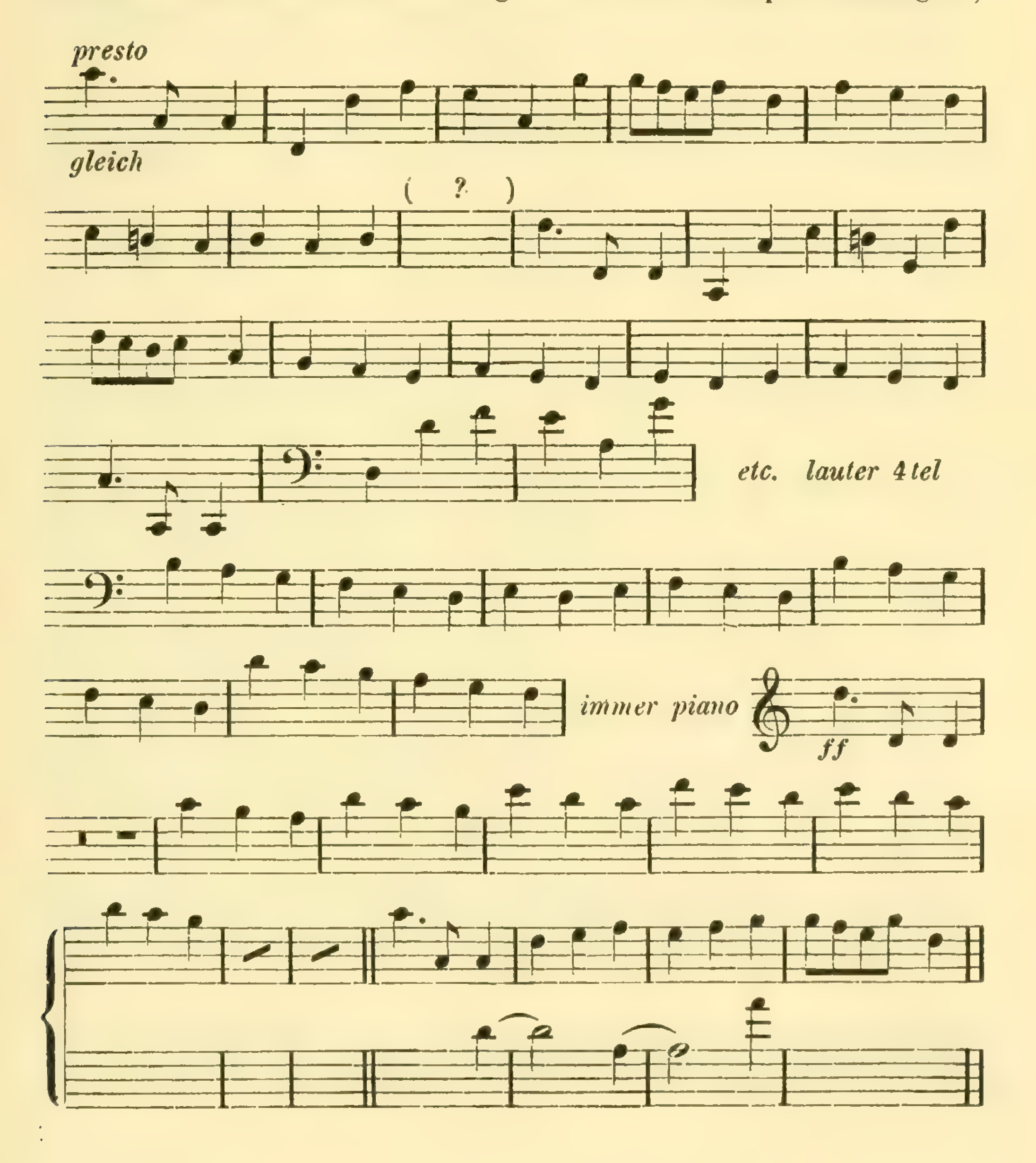
Der zweite Satz wurde früher als der dritte und dieser früher als der vierte fertig. Der zweite Satz war ungefähr im August 1823 im Entwurfe fertig. Ein in die Monate Mai bis Juli 1823 zu setzendes Taschen-Skizzenbuch**) enthält, ausser der endgiltigen Form sehr nahe kommenden Entwürfen zum ersten Satz, Entwürfe zum zweiten und dritten Satz der

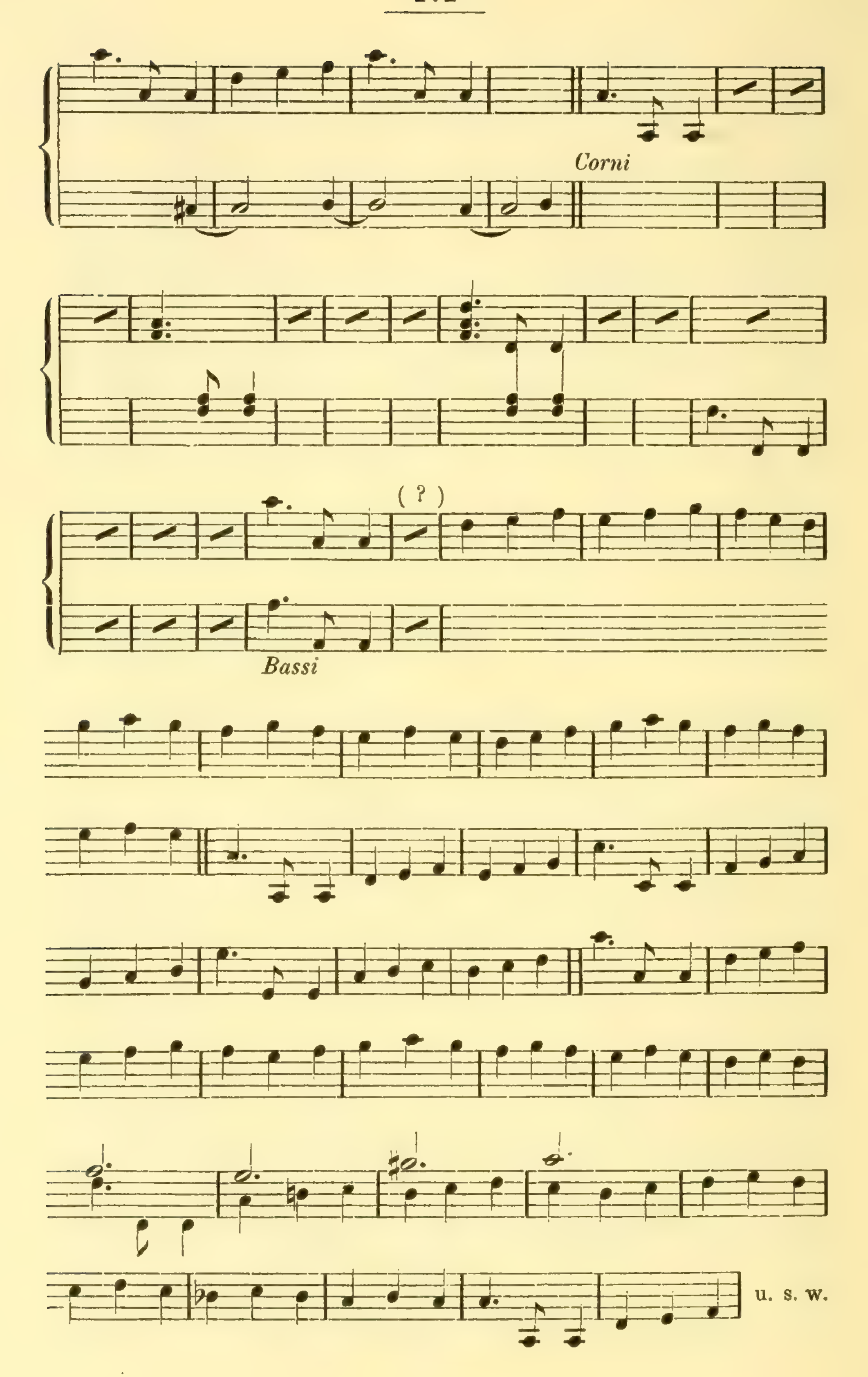
---

*) Die bisher in diesem Artikel benutzten Vorlagen sind in den Artikeln XXXV, XXXVI und XLV näher bezeichnet. Die einzelnen Blätter, welche benutzt wurden, befinden sich an verschiedenen Orten.

**) Im Besitz von A. Artaria in Wien.

neunten Symphonie. Interessant ist es zu sehen, wie hier Beethoven die zwei Fugenthemen aus den Jahren 1815 und 1817 heranzieht, wie er durch Verlängerung derselben nahezu das jetzige Thema gewinnt und wie er dabei auf andere Stellen, auf den dreitaktigen Rhythmus u. s. w. kommt. Wir setzen einen Theil der Skizzen her, können jedoch nicht durchweg für die Richtigkeit der Aufeinanderfolge einstehen, da das Skizzenbuch, als zum Gebrauch ausser dem Hause bestimmt, eines von denen ist, welche vorne und hinten anfangen, also keinen Anfang haben. (Das Wort »gleich« bei der ersten Skizze bedeutet: gleich, ohne Vorspiel anfangen.)




Corni
(?)
Bassi
u. s. w.



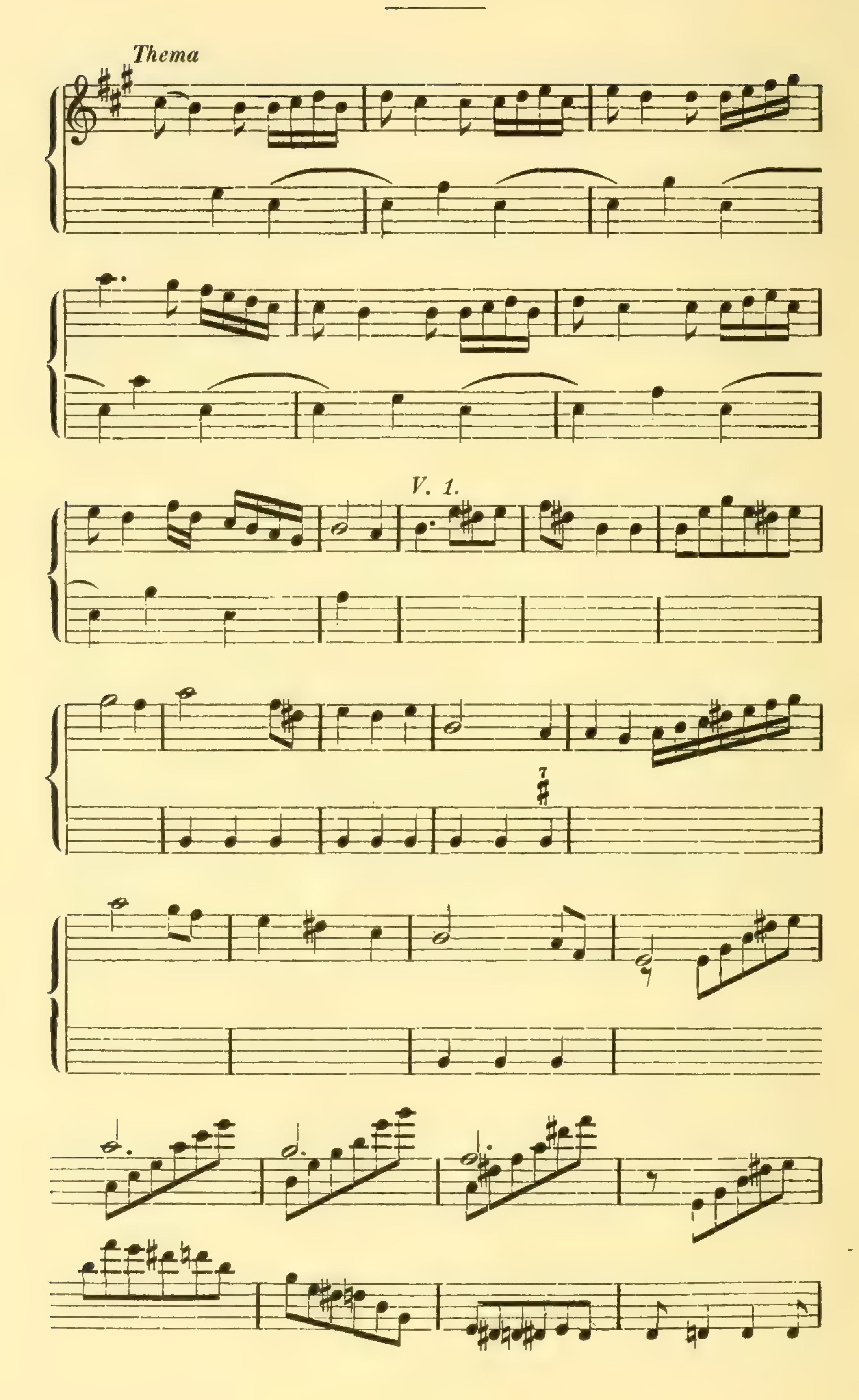
Mehrere zusammengehörende, etwas später benutzte Blätter*) bringen den Anfang des Trios in dieser Gestalt.



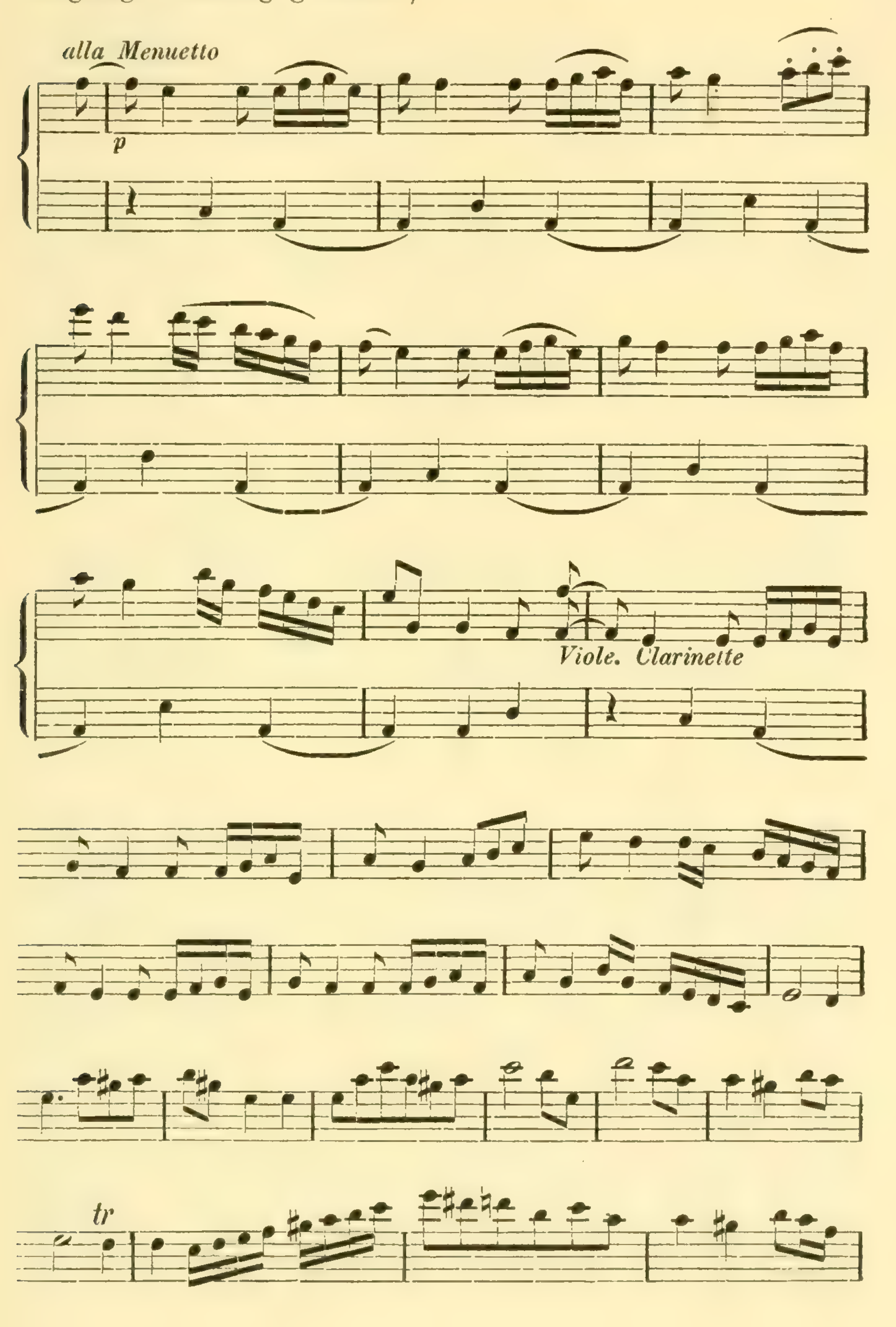
Die obern Noten des 6. und 7. Taktes hat Beethoven später so geändert, wie in der angehängten Variante angegeben ist. In einer etwas später entstandenen Skizze ist das Trio ebenfalls im $\frac{2}{4}$-Takt geschrieben.

Das Adagio wurde ungefähr im October 1823 im Entwurfe fertig. Zuerst entstand die Melodie des Mittelsatzes. Sie wurde geschrieben, bevor der erste Satz in den Skizzen fertig war. In ihrer ursprünglichen Fassung

*) Die von hier an benutzten Vorlagen befinden sich grösstentheils in der königl. Bibliothek zu Berlin.


Thema
V. 1.
7
♯

erscheint sie in anderer Tonart und mit einer unbedeutenden Melodie, von der sie sich, auch nachdem sie nahezu ihre endgiltige Fassung gefunden,



cresc.

u. s. w.

Fag. Violon

nicht frei gemacht hat. Hier

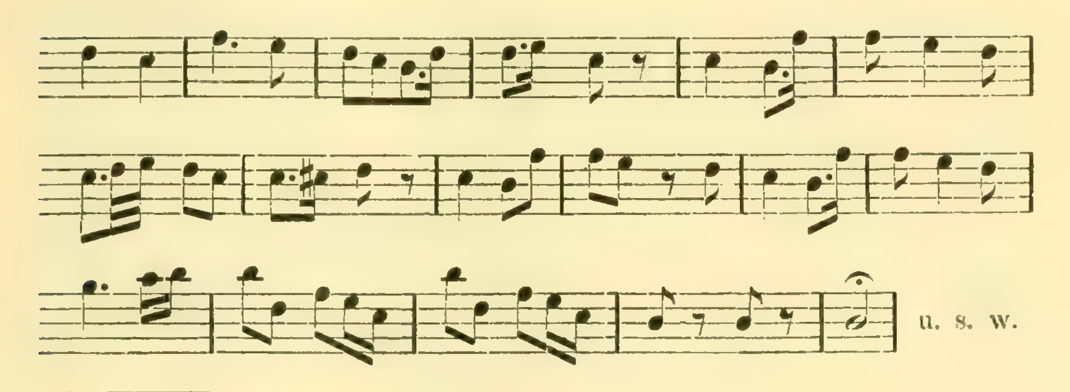


wird ein anderer Anfang versucht. Ohne Zweifel ist diese Melodie in einem Conversationsheft aus dem Herbst 1823 gemeint, wo der Neffe schreibt: »Mich freut nur, dass Du das schöne Andante hinein gebracht hast.«

Von den übrigen Skizzen zum Adagio sind die zum Hauptthema die beachtenswerthesten. Sie beweisen, dass die Melodie, wie wir sie kennen, kein Werk des ersten Augenblicks war. Einer der ersten Entwürfe scheint dieser



zu sein. Er entstand, nach unserer Annahme, zwischen Mai und Juli 1823. Eine etwas später geschriebene, in den Juli 1823 zu setzende Skizze bringt diese Fassung.*)

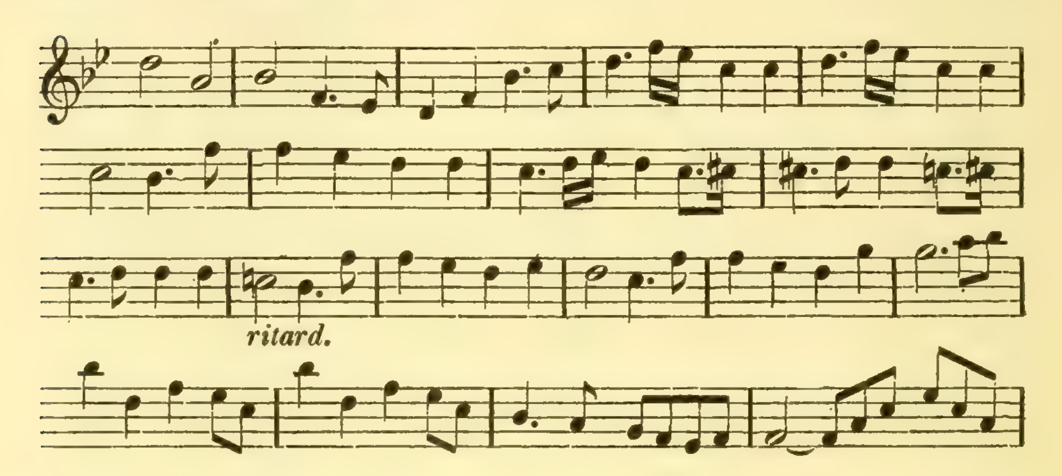


*) Diese Skizze steht auf der 7. Seite von zwei zusammengehörenden Bogen, die auf den vorhergehenden Seiten der endgiltigen Form nahe kommende Entwürfe zum zweiten Satz der neunten Symphonie und auf der letzten Seite einen zweistimmigen Kanon



enthalten. Beethoven erwähnt diesen Kanon in zwei gegen Ende Juli 1823 an den Erzherzog Rudolf geschriebenen Briefen. In einem Briefe schreibt er: »Eben in einem kleinen Spaziergange begriffen und stammelnd einen Canon „Grossen Dank!“ : : ÷ und nach Hause kommend und ihn aufschreiben wollend für J. K. H . . . . . Morgen folgt mein Canon.« Im nächsten Briefe heisst es: »Grossen Dank ÷ : ÷ überbringe ich selbst.« Am 31. Juli 1823 schreibt der Erzherzog: »Ich hoffe, Sie haben doch Ihren Canon aufgeschrieben.« Auf das an diesen Briefwechsel sich knüpfende Datum gründen sich hauptsächlich unsere Angaben, die obige Skizze sei um Juli 1823 geschrieben und der zweite

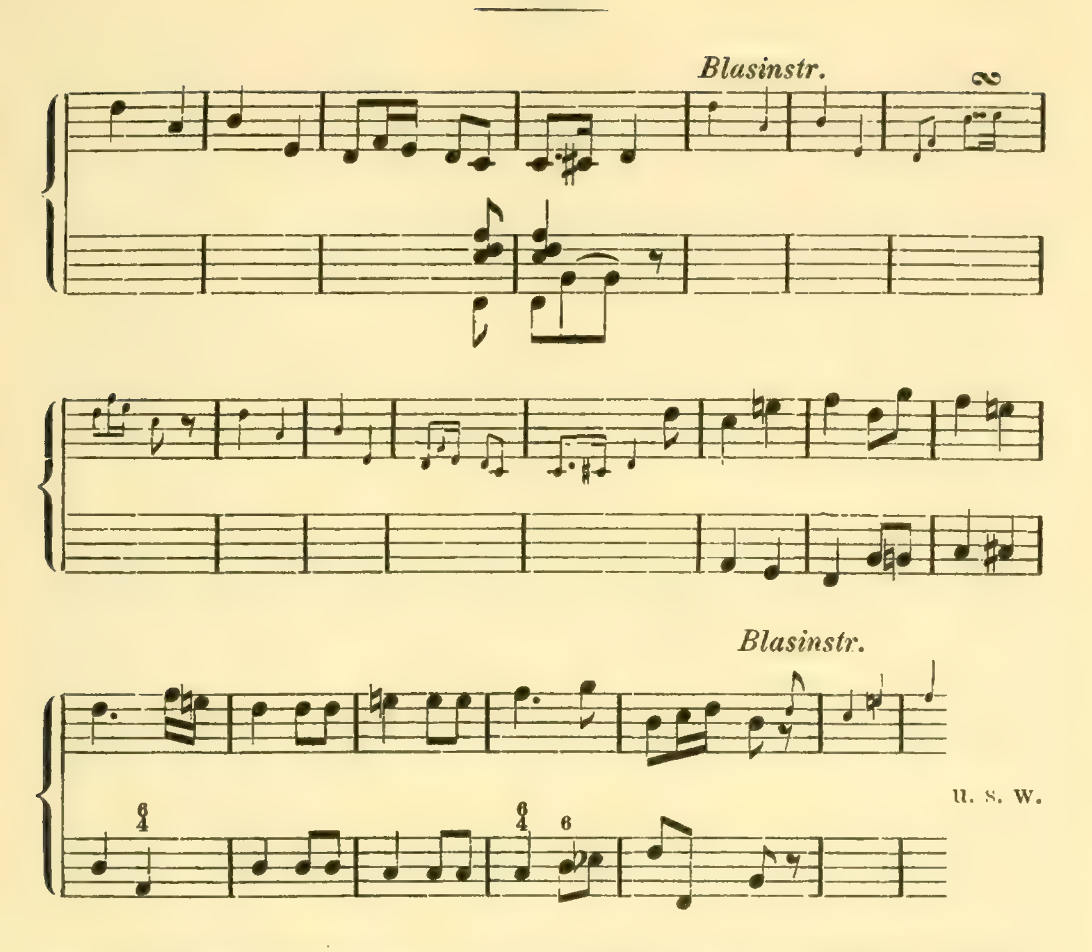
Beethoven dachte hier noch nicht daran, den letzten Takt jedes Abschnittes, wie es in der Partitur geschieht, von den Blasinstrumenten wiederholen zu lassen. Höchstens könnte man im 15. Takt der letzten Skizze eine solche Wiederholung finden. In dieser Skizze



sind die Reprisen gefunden. Beethoven versucht nun noch eine andere Art,



Satz sei ungefähr im August 1823 in den Skizzen fertig geworden. Diese Daten stehen zwar mit andern Worten Beethoven's im Widerspruch. Er schreibt am 1. Juli 1823 an Erzherzog Rudolf: »Ich schreibe jetzt eine neue Sinfonie für England für die philharmonische Gesellschaft, und hoffe selbe in Zeit von 14 Tagen gänzlich vollendet zu haben.« Man darf aber solche Aeusserungen nicht ganz wörtlich nehmen. Beethoven brauchte mehr Zeit. Schon am 25. April 1823 hatte er an F. Ries geschrieben: »Sie erhalten die Sinfonie nächstens.« Und am 5. September 1823 schrieb er an Ries: »Unterdessen können Sie sicher darauf rechnen, dass sie (die Symphonie) bald in London ist.« Die Symphonie kam aber erst nach London, als sie in Wien (7. Mai 1824) aufgeführt worden war. Und was den versprochenen Kanon betrifft, so scheint der Erzherzog denselben nie bekommen zu haben. Wenigsteus ist er in dessen Nachlass nicht gefunden worden.



wo die Blasinstrumente jedesmal einen ganzen Theil wiederholen. Bemerkenswerth ist noch eine Skizze



zum Schluss des Satzes. Die Skizze, von der höchstens das Motiv der Pauken, aber anders verwendet, in die Partitur übergegangen ist, sticht in ihrer Einfachheit von der kunstvollen gedruckten Fassung sehr ab.

Aus den Skizzen zum Finale ergiebt sich zunächst, dass Beethoven, als die Composition des Schiller'schen Liedes schon begonnen und vorgeschritten war, schwankte, ob er der Sym-

phonie ein vocales oder ein instrumentales Finale geben sollte. Auf einigen zusammengehörenden Bogen, welche grösstentheils der endgiltigen Form nahe kommende Entwürfe zum zweiten Satz enthalten, findet sich die Bemerkung:

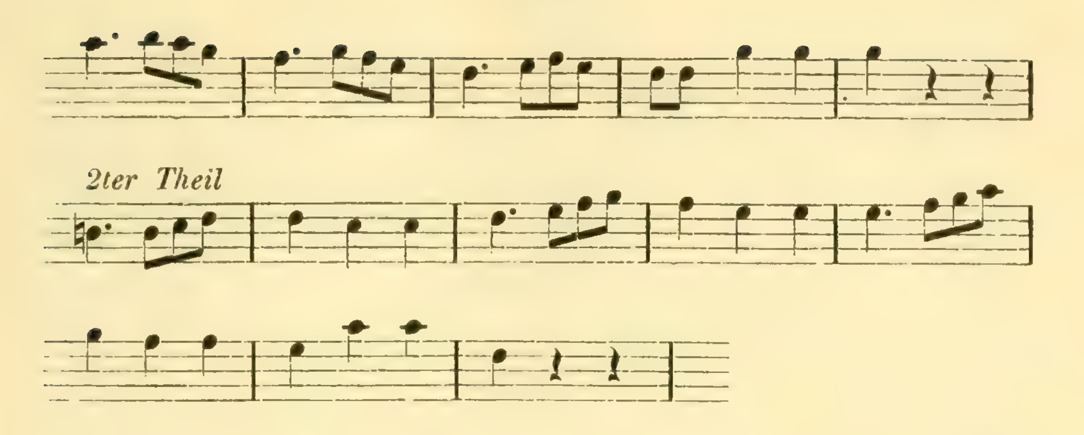
Vielleicht doch den Chor Freude schöner —

Diese Worte, welche ungefähr im Juni oder Juli 1823 geschrieben wurden, drücken offenbar eine Unentschiedenheit im Entschluss aus. Das instrumentale Finale sollte eine Melodie bekommen,

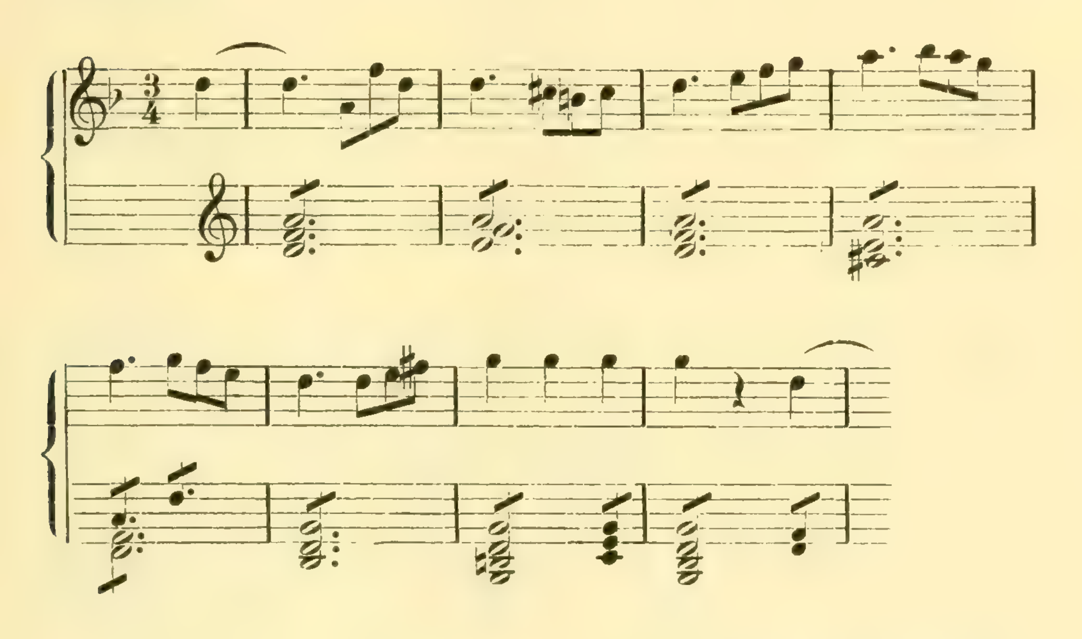


die, mit einigen Aenderungen und mit Versetzung in eine andere Tonart, später im Quartett in A-moll (Op. 132) verwendet wurde. Die Skizze, über deren Bestimmung die Ueberschrift keinen Zweifel lässt, findet sich in einem Skizzenheft, das vor- und nachher fast nur Entwürfe zur Composition des Schiller'schen Textes enthält. Die nämliche Melodie findet sich gegen Ende desselben Skizzenheftes vollständiger und in einer etwas andern Version.





Im Herbst 1823 ist Beethoven wieder auf das Thema zurückgekommen. Hier hat es wieder eine etwas andere Fassung.*)



Was daraus geworden wäre, wenn Beethoven diese Arbeit fortgesetzt und statt des vocalen ein instrumentales Finale geschrieben hätte, ist bei der Eigenthümlichkeit seines Schaffens, wo nichts auf vorausgegangener bloss verstandesmässiger Berechnung, sondern alles auf einer gleichsam organischen, an

*) Der folgende Entwurf findet sich nebst Arbeiten zum Schlusschor der Symphonie auf mehreren zusammengehörenden, im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrten Bogen. Unmittelbar nach ihm beginnen Arbeiten zu den sechs Bagatellen Op. 126.

das Vorhergehende, Vorhandene anknüpfenden Entwickelung beruht, schwer zu sagen.*)

Vom Finale, wie es gedruckt ist, entstand zuerst der chorische Theil und die diesem vorangehenden Instrumentalvariationen über die Freudenmelodie; dann wurde die instrumentale und recitativische Einleitung in Angriff genommen. Wir folgen dieser Ordnung.

Ausser den bereits mitgetheilten Melodien zu den ersten Worten des Schiller'schen Gedichtes hat Beethoven noch andere gesucht. Hier ein Beispiel.



Freude schö-ner Göt - ter-fun-ken

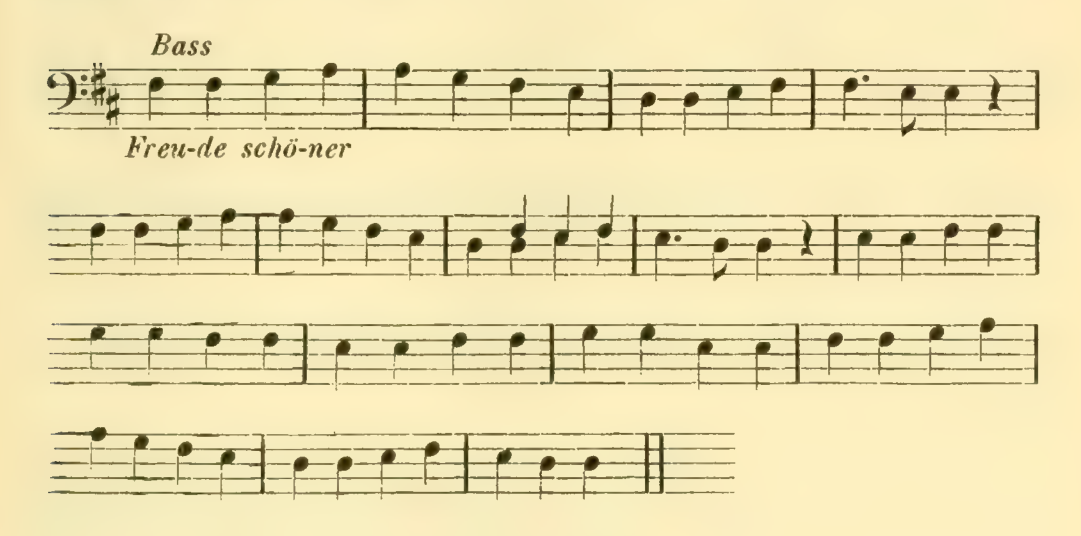
Dieser Entwurf fällt noch in die letzten Monate des Jahres 1822. Von da an scheint Beethoven bei der jetzigen Melodie, wie sie in den im Sommer oder Herbst 1822 gefundenen ersten

---

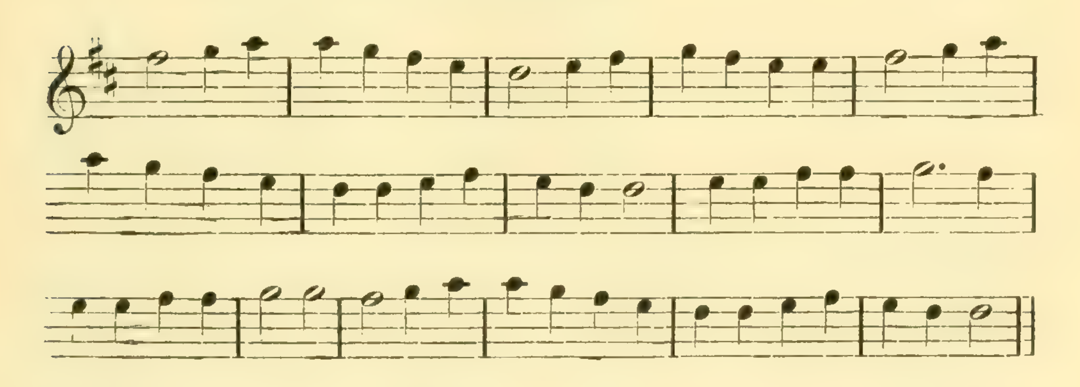
*) L. Sonnleithner, auf eine Mittheilung von C. Czerny sich stützend, berichtet in der Leipziger »Allg. musik. Zeitung« vom 6. April 1864: »Einige Zeit nach der ersten Aufführung der 9. Symphonie soll Beethoven in einem kleinen Kreise seiner vertrautesten Freunde, worunter auch Czerny war, sich bestimmt ausgesprochen haben, er sehe ein, mit dem letzten Satze dieser Symphonie einen Missgriff begangen zu haben; er wolle denselben daher verwerfen und dafür einen Instrumentalsatz ohne Singstimmen schreiben, wozu er auch schon eine Idee im Kopfe habe.« Dasselbe hat Czerny mit andern Worten auch dem Schreiber dieser Zeilen gesagt. Was für eine »Idee« Beethoven hatte, glauben wir zu wissen. Dass aber Beethoven entweder von seinem dort geäusserten Vorsatz zurückkam oder dass es ihm mit der Aenderung nicht Ernst war, ist sicher. Er würde sonst das Manuscript, das er wenigstens noch sechs Monate nach der ersten Aufführung in Händen hatte, nicht so, wie es war, dem Verleger übergeben haben.

In einem andern Tone spricht sich Seyfried aus. Er schreibt (»Cäcilia«, Bd. 9, S. 236): »Soviel ist ausgemacht, dass Beethoven gewiss zweckmässiger verfahren wäre, wenn er wohlgemeintem, bewährtem Freundes-Rath gefolgt und auf dieselbe Weise, wie zu dem letzten Quatuor (in B-dur, Op. 130), auch hier ein anderes, zweites Schluss-Stück ohne Singstimmen gesetzt hätte.« Seyfried ist wohl selbst der bewährte Freund gewesen.

vier Takten angedeutet ist, geblieben zu sein. Die Melodie musste manche Wandlungen durchmachen, bis sie die endgiltige Form fand. Namentlich gilt das vom zweiten Theil. Dieser musste noch gefunden werden. Ungefähr im Juli 1823 lautet die Melodie so:



Etwas später entstand diese Fassung:



Hier ist die Melodie den Instrumenten zugetheilt. Diese abgerissenen Entwürfe



al-le

dei - ne

was die Mo-de

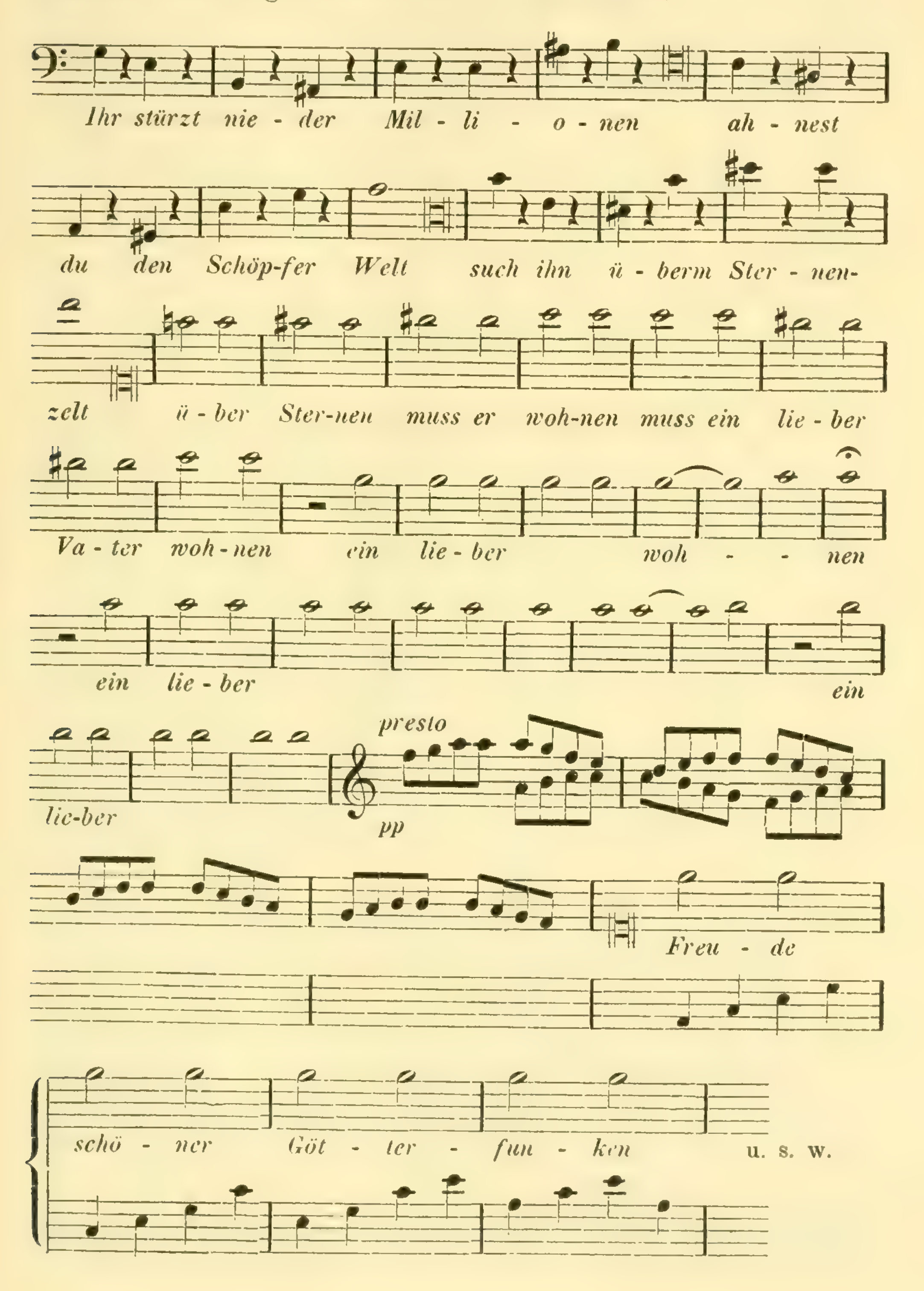
f

sind meistens auf die Ausbildung des zweiten Theils gerichtet. In einer später geschriebenen, instrumental gedachten Skizze



stimmt die Melodie, mit Ausnahme des Taktzeichens und des angegebenen Tempos, mit der endgiltigen Form fast ganz überein.

In den vielen übrigen Skizzen zum chorischen Theil hat Beethoven Versionen des Hauptthemas und für spätere Strophen des Gedichtes Weisen und Fassungen versucht, die in der Partitur nicht angewendet sind. Diese Skizze



zeigt in ihrem Anfang eine von Grund aus von der gedruckten Form verschiedene Auffassung des Textes. Nur in den rhetorischen Accenten, mit denen einzelne Wörter belegt sind, lässt sich eine Aehnlichkeit mit der spätern Behandlung der Worte erkennen.

Zwischen diesen und andern Skizzen kommen mehrere Bemerkungen vor, die hier anzuführen sind. Eine Bemerkung lautet:

türkische Musik in Wer das nie gekonnt, stehle —

eine andere, bei Skizzen zum Allegro alla marcia in B-dur stehend:

türkische Musik — erst pianissimo — einige laute ppmo — einige Pausen — dann die vollständige Stärke

nnd eine dritte:

auf Welt Sternenzelt forte Posaunenstösse

Nur bei zwei von den hier gemeinten Stellen hat Beethoven sein Vorhaben ausgeführt. Eine vierte, bei Arbeiten zum Schlusschor vorkommende Bemerkung

die Höhe der Stimmen mehr durch Instrumente

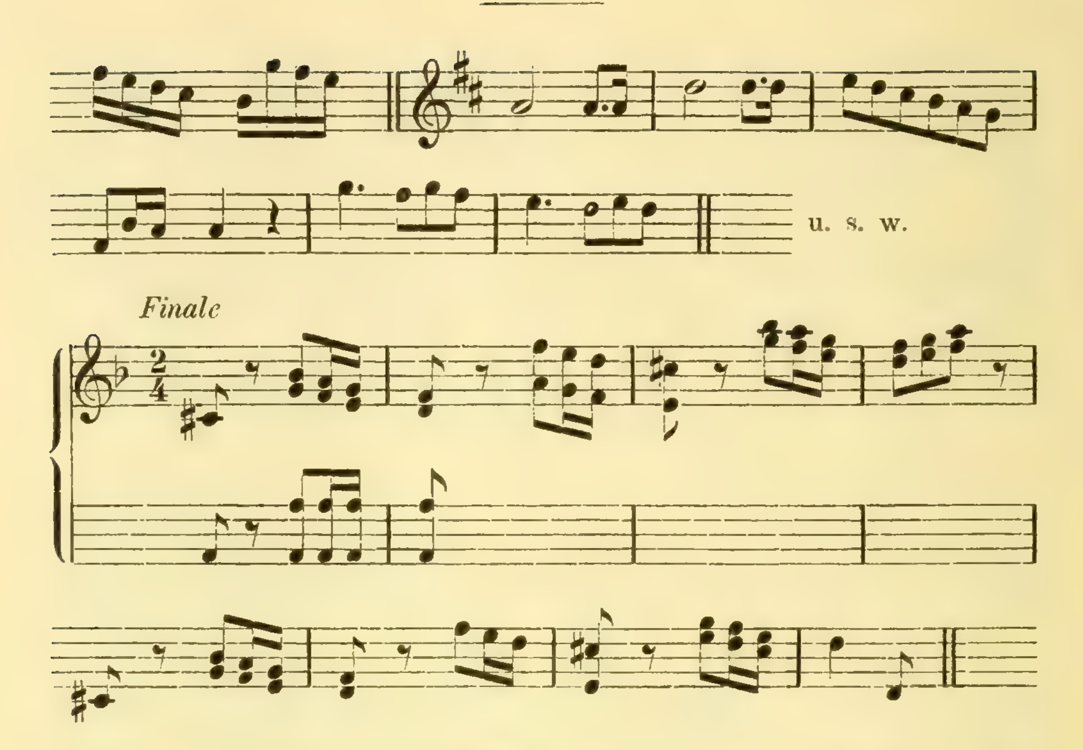
lässt sich dahin deuten, dass die hochgehenden Singstimmen durch Instrumente unterstützt werden sollten. Ist diese Auslegung richtig, so wäre das ein Beweis, dass Beethoven sich der ihm so oft vorgeworfenen Nichtbeachtung des Umfangs, der zu hohen Führung der Singstimmen bewusst war. Eine ebenfalls bei Arbeiten zum Schlusschor vorkommende Bemerkung

Anfang einer Overtur

kann zu einer jetzt zu berührenden Erscheinung gehören und darin ihre Erklärung finden.

Aus andern Skizzen geht hervor, dass Beethoven längere Zeit hindurch im Sinne hatte, das Finale mit einem thematisch für sich bestehenden Instrumentalvorspiel zu beginnen und dann entweder unmittelbar, oder nach der vorher vom Orchester erst einfach und dann variirt vorgetragenen Freudenmelodie den Chor eintreten zu lassen. Zu einer solchen instrumentalen Einleitung finden sich die verschiedensten Entwürfe. Wir setzen die meisten der vorkommenden Entwürfe her,


Finale.
Vor der Freude
Letztes Thema
etc.
letztes
Finale. Allegro
Finale.
f 8
p
8
p
f



müssen es jedoch dahingestellt sein lassen, ob nicht einer oder einige derselben zu dem früher erwähnten instrumentalen Finale bestimmt waren. Der erste von diesen Entwürfen, der spätestens im Juli 1823 geschrieben wurde und noch zwischen Arbeiten zum ersten Satz vorkommt, lässt durch die beigefügten Worte »Vor der Freude« keinen Zweifel über seine Bestimmung aufkommen. Dasselbe ist vom zweiten Entwurf zu sagen. Dieser kommt auch zwischen Arbeiten zum ersten Satz vor. Die dann folgenden Entwürfe wurden später geschrieben. Von einer vocalen und instrumentalen Ein- oder Ueberleitung zum chorischen Theil, wie wir sie kennen, findet sich in den Skizzen aus der Zeit vor Juli 1823 keine Spur.

Erst in der zweiten Hälfte des Jahres 1823 und während der fortgesetzten Arbeit zur Composition des Schiller'schen Textes kam Beethoven, wie diese Skizze zeigt,





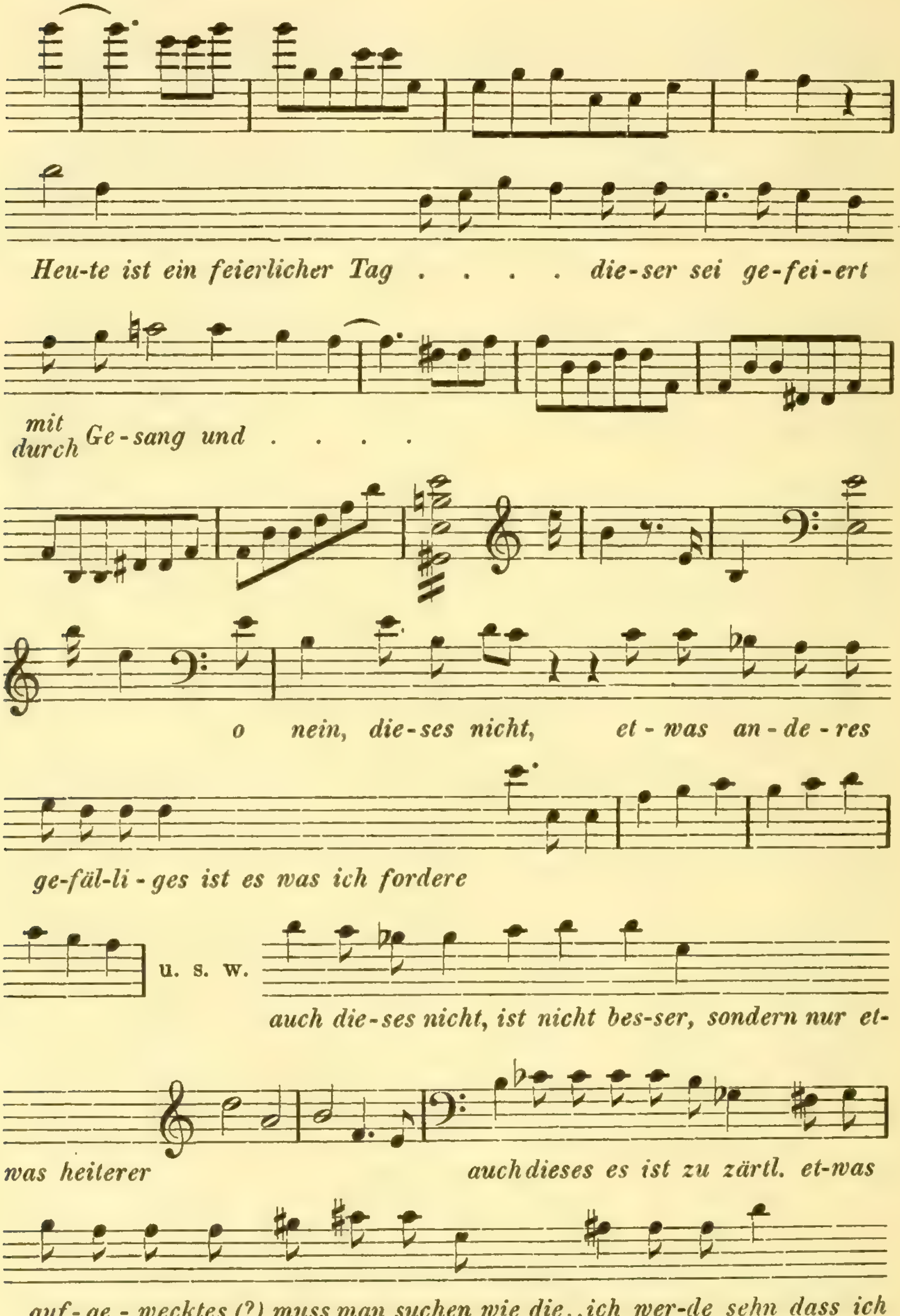
auf den Gedanken, die zuerst von den Blasinstrumenten vorgetragene Hauptmelodie mit einem recitativartigen Vorspiel. ferner mit einem Anklang an den ersten Satz der Symphonie und mit einem jene Melodie ankündigenden Motiv einzuleiten. Damit war der erste Schritt zur jetzigen Einleitung geschehen. Es fehlte zunächst noch die Motivirung des Eintritts der Singstimmen durch Worte. Diese zu finden, hat Mühe gekostet. Schindler weiss davon zu erzählen. Auch sagen es die Skizzen. Schindler sagt (Biogr. II, 55): »An die Ausarbeitung des vierten Satzes gekommen, begann ein selten bemerkter Kampf. Es handelte sich um Auffindung eines geschickten Modus zu Einführung der Schiller'schen Ode. Eines Tages in's Zimmer tretend, rief er mir entgegen: »Ich hab's, ich hab's!« Damit hielt er mir das Skizzenheft vor, wo notirt stand: »Lasst uns das Lied des unsterblichen Schiller singen« u. s. w. In den Skizzen, die nun vorzulegen sind und von denen die ersten, nach einer Angabe Schindler's, frühestens Ende October 1823 geschrieben wurden, hat Beethoven, um die geeigneten Worte zu finden und um überhaupt den Eintritt des Chors zu begründen, umständliche Versuche angestellt. Er holt weit aus und spricht sich mit voller Unbefangenheit aus. Man muss seine Worte auch so nehmen und darf nicht daran mäkeln. Sind sie doch nicht für uns geschrieben. An mehreren Stellen ist wegen Unleserlichkeit der Wortlaut nicht herzustellen. Solche Stellen müssen offen bleiben.

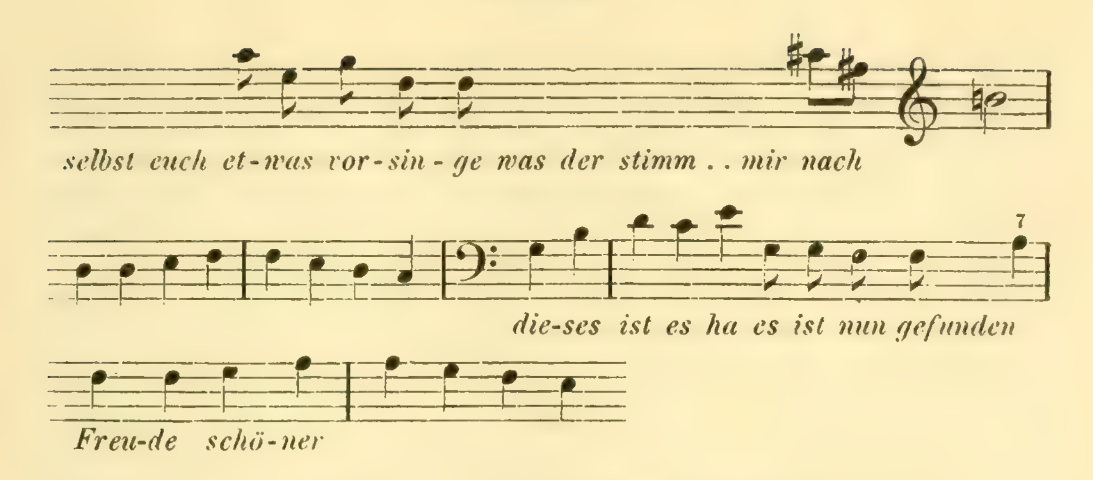
Die ersten Worte, die vorkommen,

Nein diese . . . . erinnern an unsre Verzweifl.

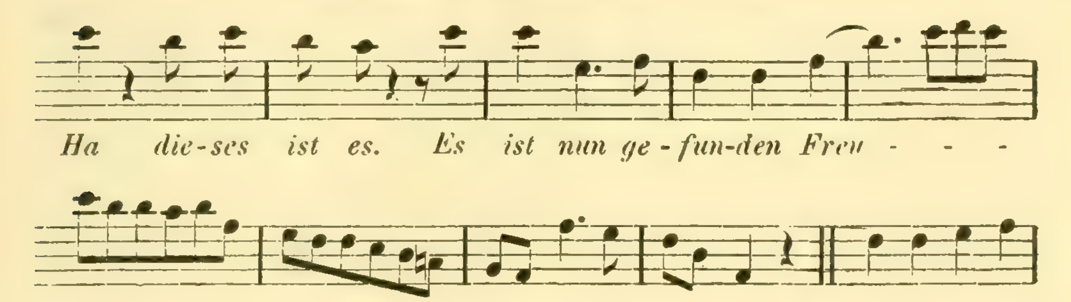


stehen über einem recitativischen Vorspiel, zu dem sie wahrscheinlich gehören. In einem bald darauf erscheinenden Entwurf





werden die der Reihe nach vorgeführten Hauptthemen der ersten drei Symphoniesätze apostrophirt. Hier

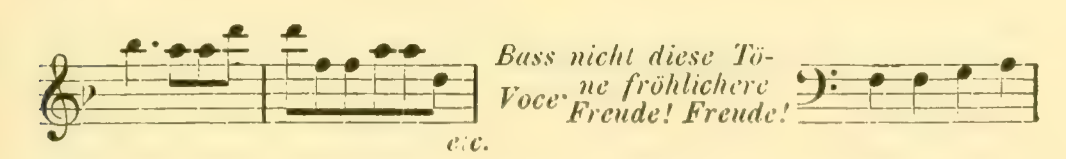


wird die Schluss-Stelle des vorigen Entwurfs anders gefasst und weiter ausgeführt, wobei ein Gang zu Tage kommt, der mit einiger Aenderung in die Partitur übergegangen ist. Nach kürzerer oder längerer Unterbrechung wird eine kürzere Fassung des Recitativtextes gesucht. Beethoven schreibt erst:

Lasst uns das Lied des unsterblichen Schillers singen



und dann:



Damit war der Weg zur endgiltigen Fassung gebahnt.

Ende 1823 oder ganz zu Anfang 1824 war die Symphonie in den Skizzen, ungefähr im Februar 1824 in Partitur fertig. Die Dauer der Composition lässt sich verschieden bestimmen. Wollte man die allerersten Entwürfe einrechnen, die in der Symphonie benutzt sind, so müsste man wenigstens 8 Jahre zählen. Diese Entwürfe sind jedoch von der Rechnung auszuschliessen. Den Beginn der Composition können sie nicht bezeichnen. Dieser kann erst mit dem Beginn des ersten Satzes bezeichnet werden, und von da an sind ungefähr $6^1/_2$ Jahre bis zur Vollendung des Werkes hingegangen. Will man die sich lang hinziehende, längere Zeit unterbrochene Arbeit zum ersten Satz zum Theil als Vorarbeit ansehen und fasst man nur die Zeit in's Auge, in der die Grundlinien zur ganzen Symphonie gezogen wurden und der Bau aufgeführt wurde, so hat man ungefähr ein Jahr als die Dauer der Composition anzunehmen.

XXI.

Die Bagatellen Op. 126

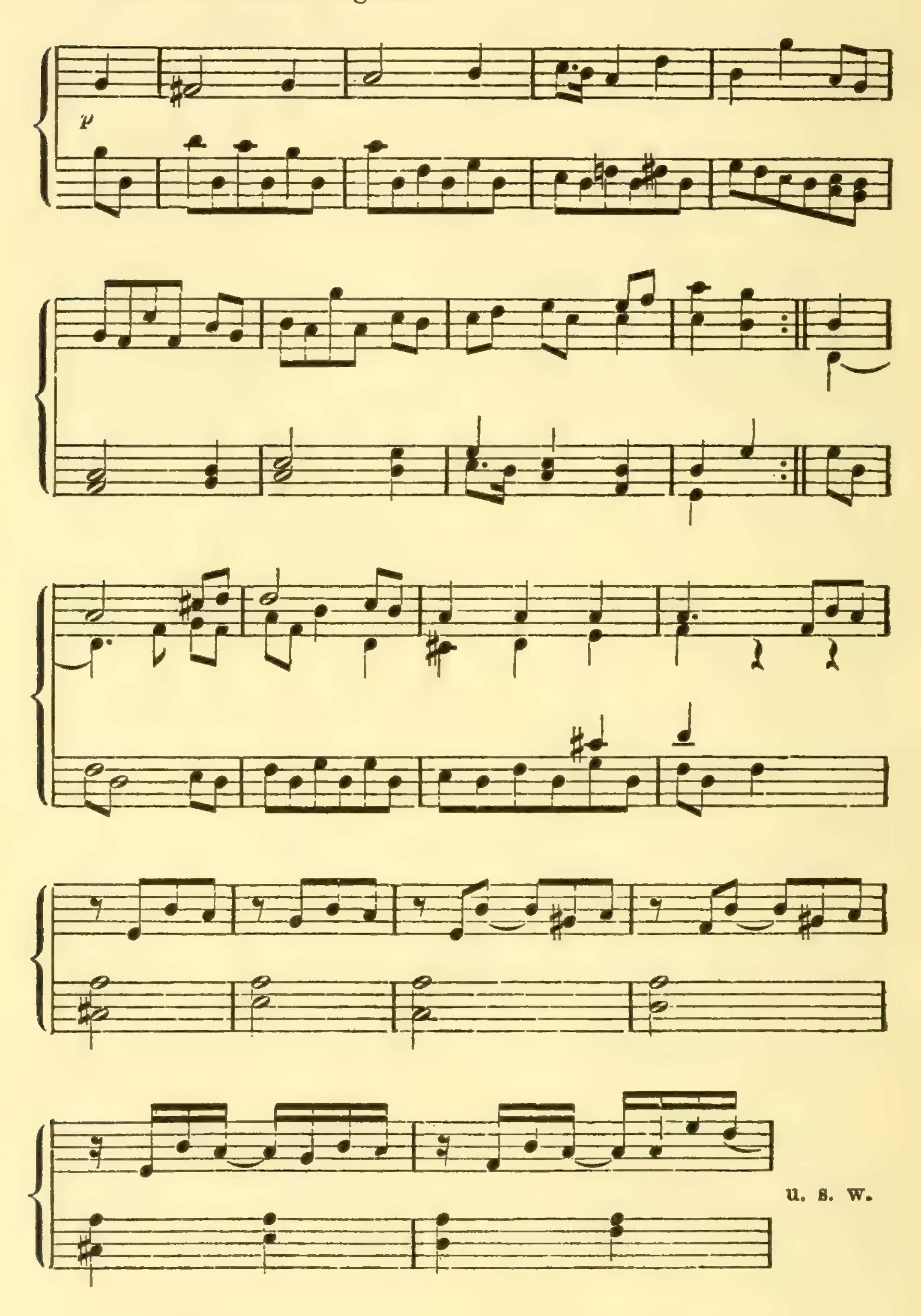
liegen in einer Art Brouillon vor, in einer Schrift, welche die Mitte hält zwischen Skizze und Reinschrift und welche in den Erscheinungen, die sie bietet, darauf schliessen lässt, dass die Stücke, wenigstens die ersten fünf von ihnen, früher entworfen waren und dass Beethoven hier zur Fortsetzung einer früher begonnenen Arbeit, zu einer Ausführung früherer Skizzen schritt. Aus den vorliegenden Entwürfen — sie mögen immerhin so genannt werden — ist ein anderer, einer Reinschrift sich nähernder Brouillon und aus diesem die eigentliche Reinschrift hervorgegangen. Man kann in dieser drei- oder vierfachen Arbeit den Beweis finden, dass die Bagatellen mit grosser Sorgsamkeit componirt wurden, und daraus kann man folgern, dass Beethoven Werth auf sie legte.*)

Die Stücke erscheinen in der Folge, in der sie gedruckt sind. Die ersten zwei wurden, abgesehen von späteren Zusätzen und Aenderungen, in einem Zuge, die andern mehr oder weniger bruchstückweise hingeschrieben. Die Entwürfe bringen manche Abweichungen von der gedruckten Form, die unser Interesse in Anspruch nehmen. Bei den herauszugreifenden

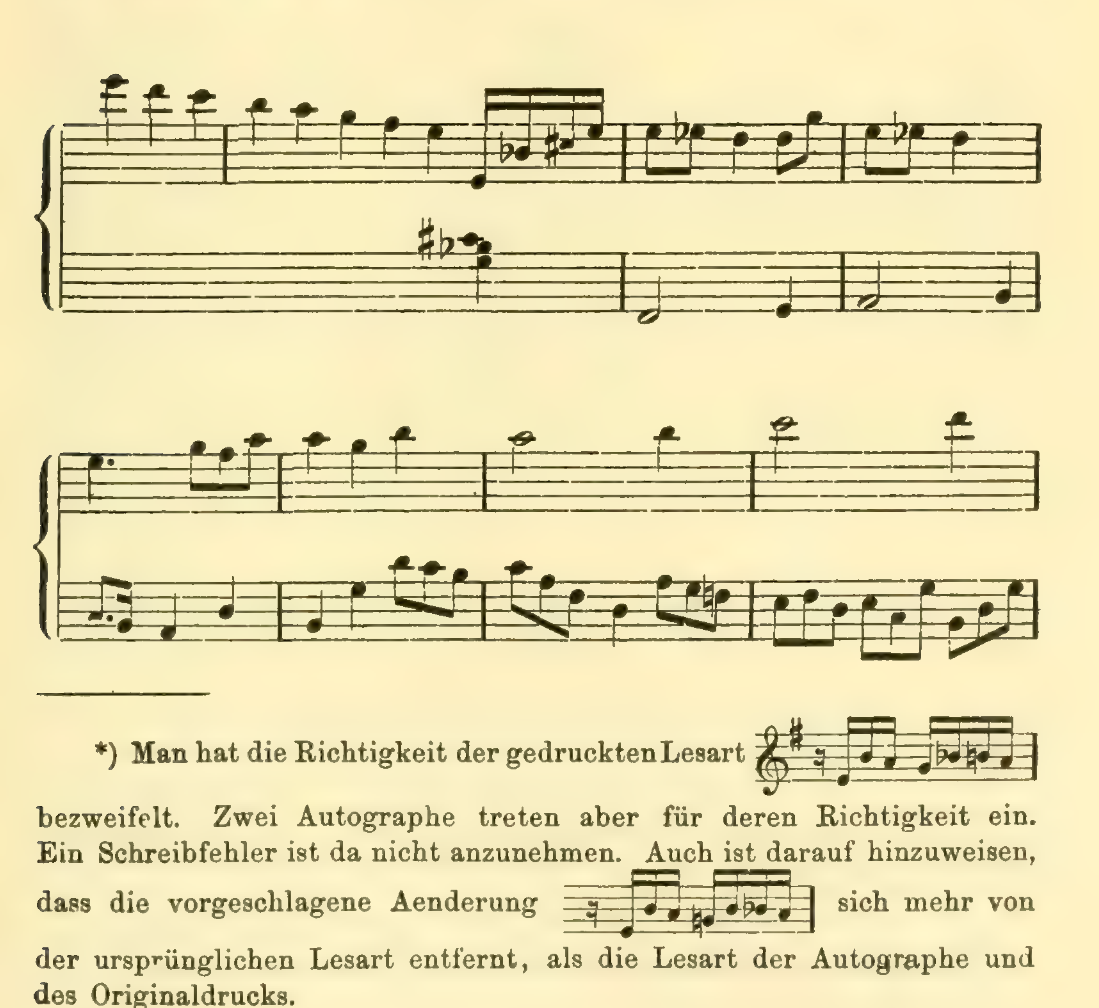
*) Die Entwürfe stehen in einem aus drei Bogen und einem Bogen bestehenden, im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrten Convolut. Zwei Autographe sind vorhanden, von denen jedoch eines nicht vollständig und nicht ganz Reinschrift ist, sondern die Mitte hält zwischen dem oben erwähnten Brouillon und der eigentlichen Reinschrift.

Stellen hat sich der Leser hier und da ein Versetzungszeichen hinzuzudenken.

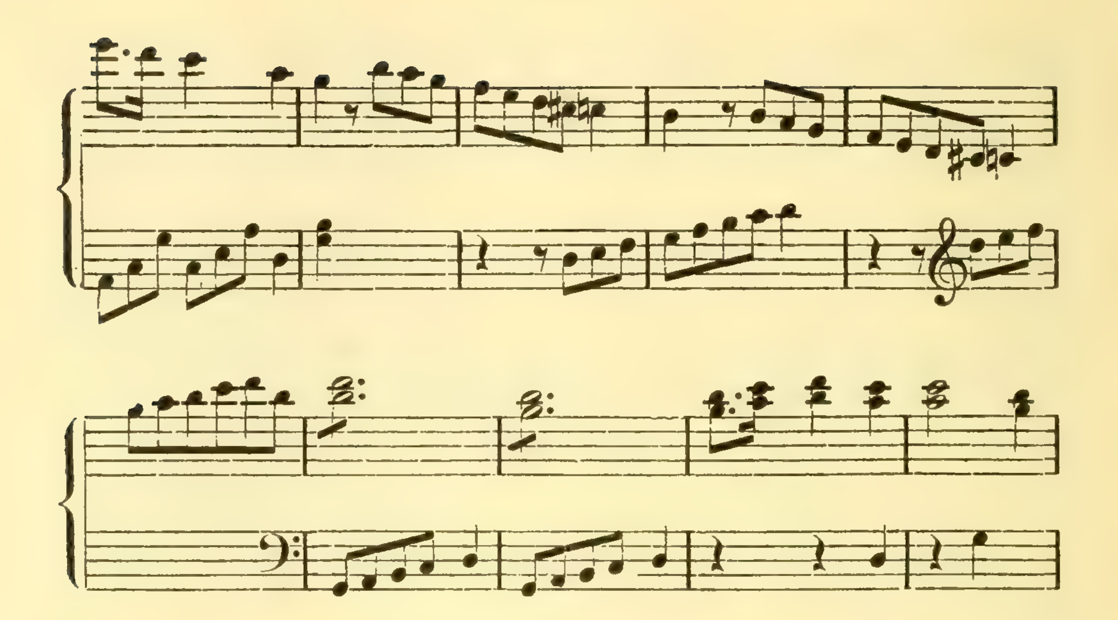
Bei der ersten Bagatelle



wählt Beethoven von Anfang an eine Begleitung in Achtelnoten, die auch auf den Anfang des zweiten Theiles übergeht. Im Druck wird jene Begleitung in Achtelnoten erst bei der Wiederholung des ersten Theils angewendet. Damit ist eine Variirung dieses Theils gewonnen. Eine andere Abweichung vom Druck zeigt sich im 9. Takt des zweiten Theils bei der Variirung einer aus dem ersten Theil herübergenommenen und schon im 4. bis 6. Takt des zweiten Theils verwendeten Figur. Im Druck ist die der Variirung zu Grunde liegende Figur weniger kenntlich, als in der Skizze.*) Warum Beethoven hier änderte, ist nicht einzusehen. Wenn man auf Consequenz in der Behandlung einer Figur Werth legt, so wird man der unterdrückten Lesart des Entwurfs den Vorzug geben. Nach der Cadenz tritt im Entwurf



*) Man hat die Richtigkeit der gedruckten Lesart [Notenbeispiel] bezweifelt. Zwei Autographe treten aber für deren Richtigkeit ein. Ein Schreibfehler ist da nicht anzunehmen. Auch ist darauf hinzuweisen, dass die vorgeschlagene Aenderung [Notenbeispiel] sich mehr von der ursprünglichen Lesart entfernt, als die Lesart der Autographe und des Originaldrucks.



das der linken Hand übergebene Thema unmittelbar, ohne Zwischentakt ein, und vier Takte später bekommt es denselben Sextensprung aufwärts, den es anfangs (im 4. Takt des ersten Theils) hatte. Beethoven hat später die letzte Stelle wahrscheinlich aus dem Grunde geändert und den Bass cadenzmässig gleich von der Dominante zur Tonika schreiten lassen, weil er jenen Sextensprung für zu wenig bassmässig hielt. Das dann der rechten Hand übergebene Thema hat im Entwurf, abweichend vom Druck, eine in Achteltriolen sich bewegende Gegenstimme. (Statt der Viertelnoten im 2. und 4. Takt dieser Stelle denken wir uns auch Triolen.) Im sich gleich anschliessenden Nachspiel geschieht die Nachahmung des Motivs ganz in entgegengesetzter Bewegung. Im Druck ist die Nachahmung nicht streng. Es scheint, dass Beethoven diese freiere Fassung des Wohlklangs, der besseren Intervalle wegen vorgezogen hat. Der Schluss, die letzten vier Takte des Stückes sind im Entwurf schwach und fallen gegen das Vorhergehende ab. Die Bewegung stockt. Wir suchen den Grund in der drei Takte hindurch auf einem Stammtone liegenbleibenden Harmonie.

Am obern Rande der zweiten Seite des Entwurfs zur ersten Bagatelle findet sich eine Bemerkung,

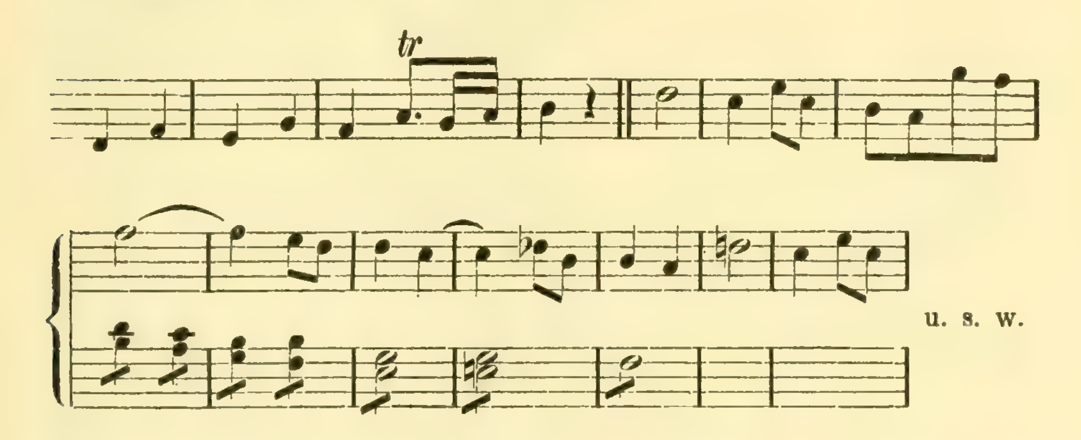
Ciclus von Kleinigkeiten

welche während der Arbeit an der ersten Bagatelle hingeschrieben wurde und welche beweist, dass, wenn es nicht schon früher in der Absicht lag, es von vornherein auf die Composition einer Reihe von Stücken abgesehen war.

Der Anfang der zweiten Bagatelle



sollte ursprünglich nicht mit abwechselnden Händen, sondern, wie es scheint, mit beiden Händen in Oktaven gespielt werden. Die letzten Takte des ersten Theils



erscheinen im Entwurf mit einer von der gedruckten abweichenden Schlussformel, welche Formel, anders gelegt,



auch am Schluss der Bagatelle (im Druck vor den letzten 8 Takten) zur Verwendung kommt. Die der Schlussformel des ersten Theils sich anschliessende, den zweiten Theil eröffnende Melodie ist in jenem Entwurf an einer Stelle mit

einer etwas primitiven Begleitung bedacht. Später schreibt Beethoven eine andere, der endgiltigen Fassung sich nähernde Begleitung.



Eine wegen ihrer Nichtbenutzung auffallende Abweichung betrifft eine ungefähr in der Mitte des zweiten Theils vorkommende Stelle, wo im Entwurf



die zuerst von der linken Hand übernommene Begleitung nur aus der zu Anfang der Bagatelle vorkommenden, aus vier Noten bestehenden Figur gebildet ist. Später versucht Beethoven



die Figur in entgegengesetzter Richtung zu verwenden. Der Schluss der Bagatelle erfolgt im Entwurf acht Takte früher, als im Druck. Das hauptsächlich aus der Schlussformel gebildete Nachspiel, wie es der Druck bringt, ist also später angefügt worden.

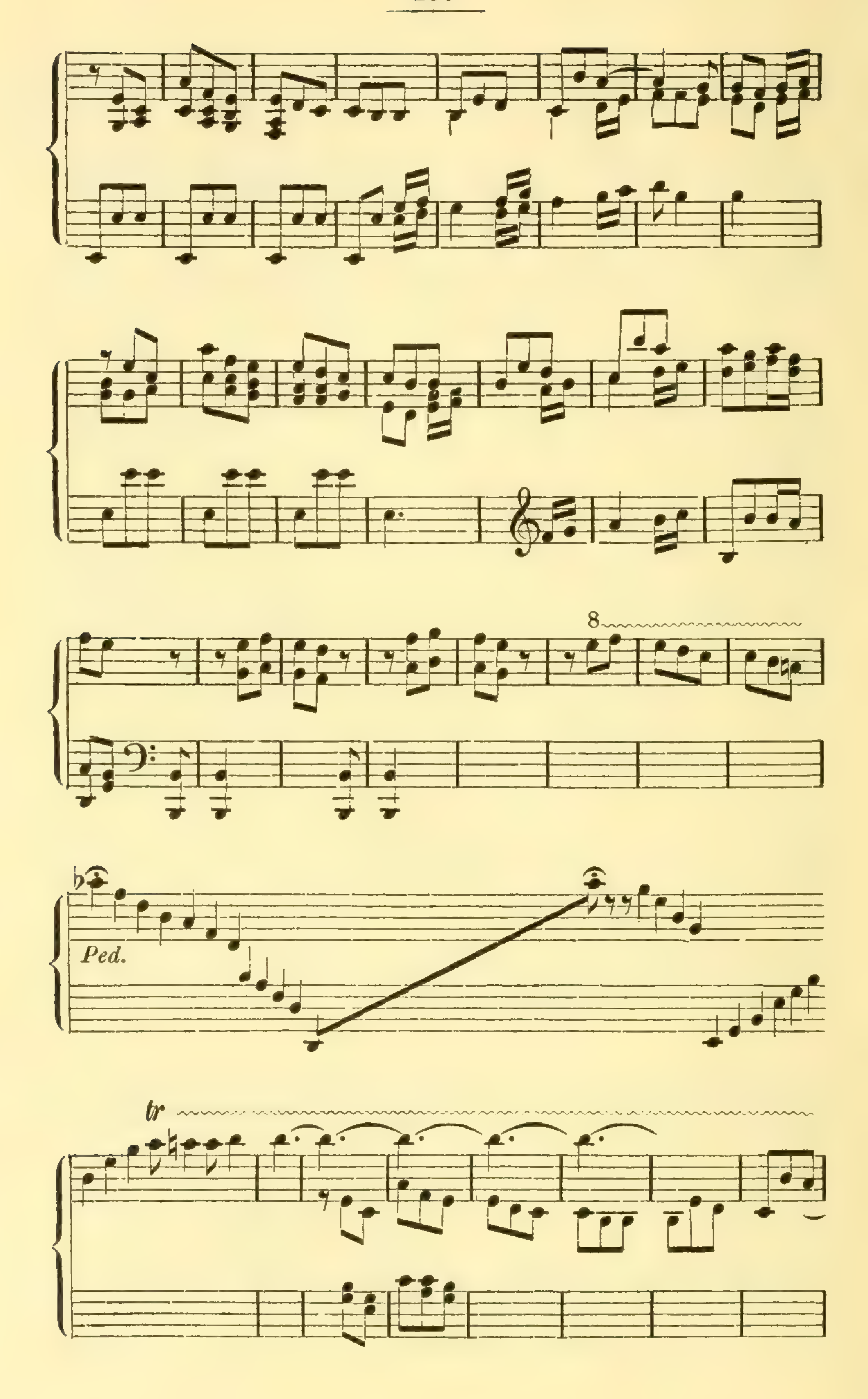
Dem ersten Entwurf zur dritten Bagatelle geht ein Ansatz vorher,

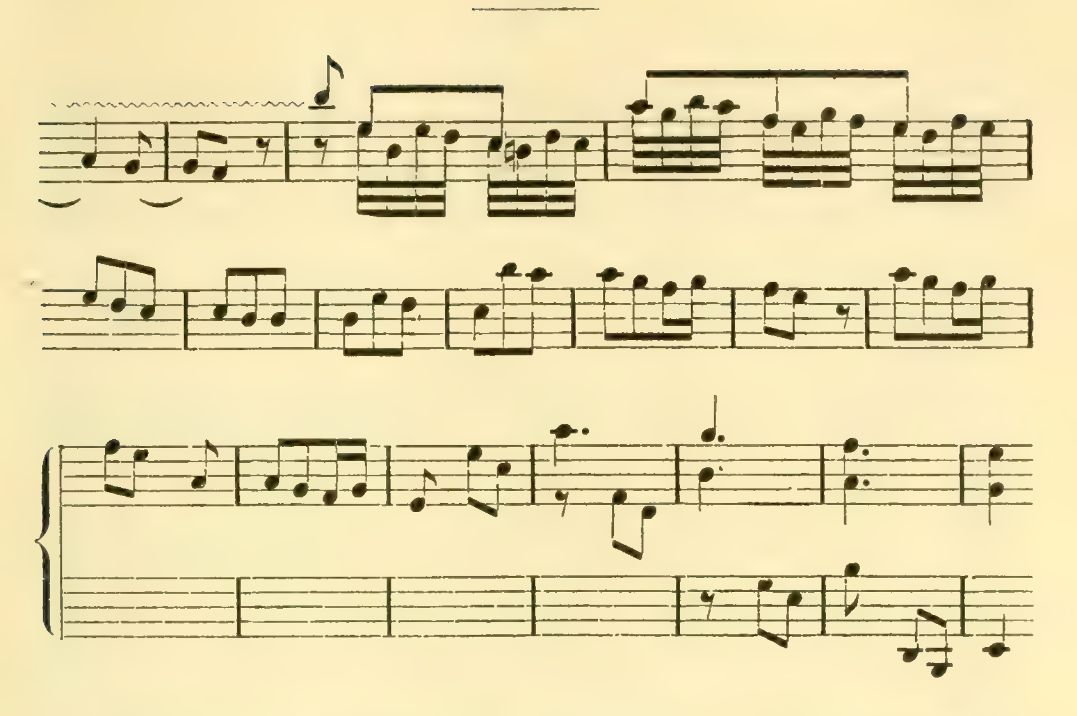


der vielleicht zu einem Vorspiel bestimmt war und der einen Anklang enthält an die ersten Noten des jetzigen Themas, namentlich wie dieselben im jetzigen Nachspiel verwendet sind. Gleich darauf erscheint ein Entwurf,



der nur in seinen ersten vier Takten eine Aehnlichkeit oder Uebereinstimmung mit der gedruckten Fassung zeigt. Nach kurzem Verweilen in Ges-dur kommt Beethoven im Entwurf auf das aus den ersten acht Takten bestehende Thema zurück, wiederholt die erste Hälfte desselben, und dann bricht der Entwurf bald ab. Die hier unternommene Weiterführung des Themas mochte also Beethoven nicht genügen. Später wird das Stück vollständig entworfen.


8
Ped.
tr

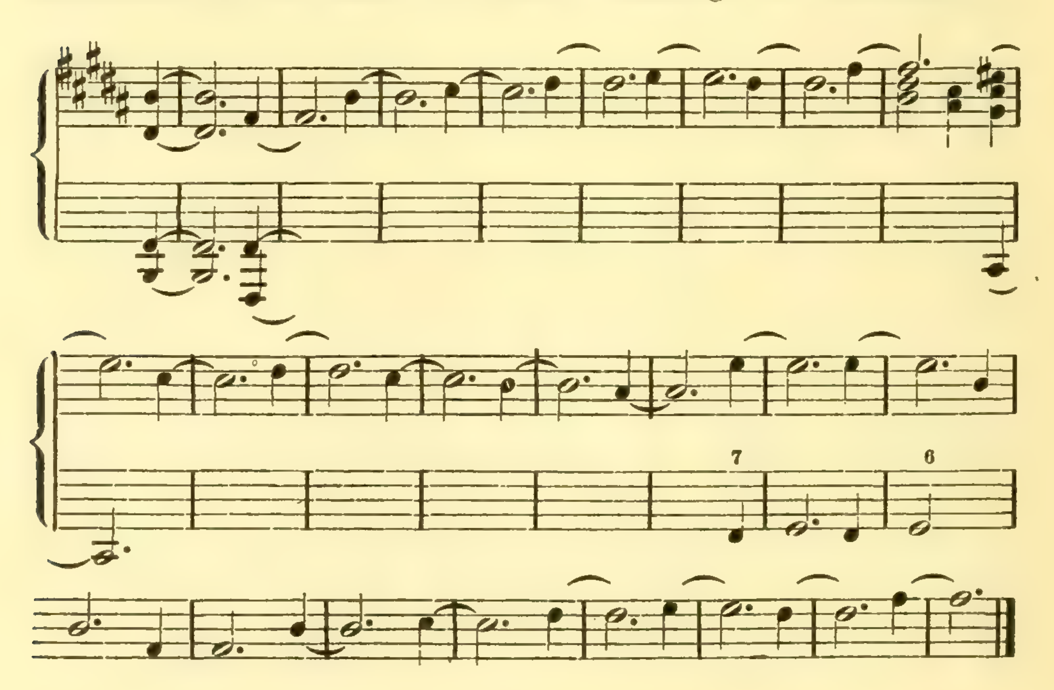


Hier ist im Wesentlichen, abgesehen von einzelnen Zügen, die endgiltige Form erreicht. Auffallend ist, dass Beethoven in diesem Entwurf den ruhenden Basston zu Anfang, wie er ihn früher hatte, aufgegeben und dafür eine der Melodie weniger zusagende Begleitung in Achtelnoten gewählt hat. Der 3. und 4. Takt des zweiten Theils (in der eben vorgelegten Skizze Takt 19 und 20) ist matt. Am meisten Schuld daran ist, dass derselbe Tonfall der Melodie (F Es) vier Takte früher vorkommt und zu cadenzmässig, zu abschliessend ist, also weniger einen Fortgang erwarten lässt und weniger Zusammenhang und Fluss in die Melodie bringt, als die halbcadenzmässige Wendung der gedruckten Lesart. Die wiedereintretende Hauptmelodie wird im Entwurf (Takt 26 f.) zuerst ganz der linken Hand gegeben. Der Triller darüber dauert fort. Dann erst bekommt die rechte Hand das Thema, und zwar ursprünglich einfach, in Achtelnoten. Die im Entwurf angedeutete Figurirung der Melodienoten, nämlich die Auflösung der Achtel- in Zweiunddreissigstel-Noten entstand später. Der Druck bringt die Stelle zum Theil anders und künstlicher. Bemerkenswerth im Entwurf ist noch der Schluss. Hier werden die ersten drei Noten der Hauptmelodie unverändert, ohne Vornote, zur Nachahmung verwendet.

Der erste Entwurf zur vierten Bagatelle ist mit »No. 4« bezeichnet und nicht vollständig. Wir bemerken darin einige bedeutende Abweichungen von der gedruckten Form. Der zweite Theil war, wie diese mit dem 12. Takt des Theils beginnende Stelle zeigt,

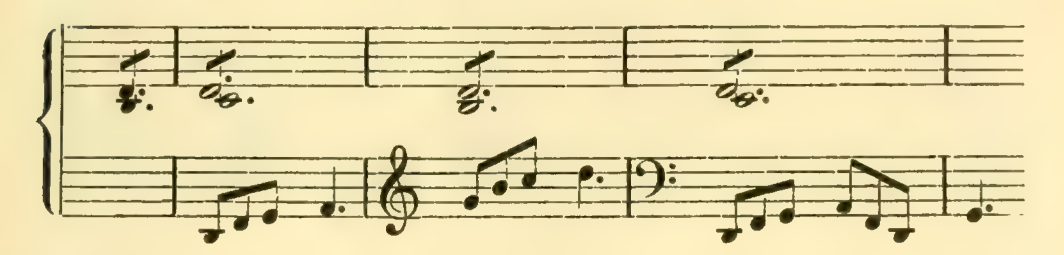


früher um 19 Takte kürzer. Die Episode mit ihren eigenthümlichen Wendungen, welche jetzt (vom 13. Takt des zweiten Theils an) da steht, fehlte ursprünglich, ist also später eingefügt worden. Die in den letzten zwei Takten des zweiten Theils im Entwurf vorkommende Abweichung vom Druck kommt ähnlich auch am Schluss des ersten Theils vor. Bemerkenswerth ist auch die frühere Fassung der Alternative.



Hier ist, ausser den Synkopen und dem durchscheinenden orgelpunktartigen Wesen, nichts so geblieben, wie es war.

Den anmuthigen Charakter der fünften Bagatelle andeutend erscheint nun ein Ansatz,

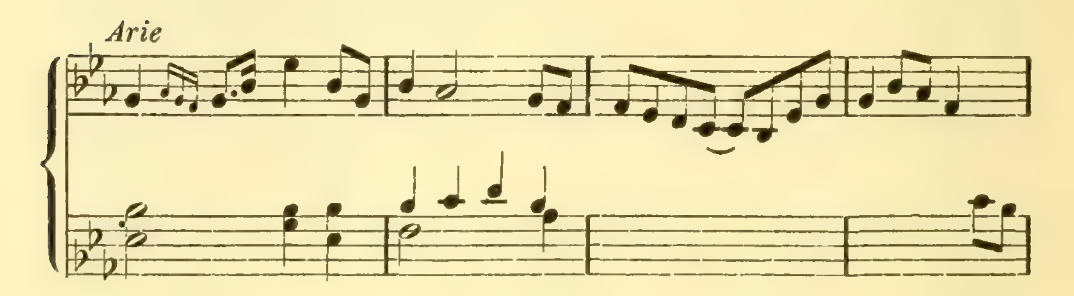


der dem Anschein nach zu einem Vorspiel der genannten Bagatelle bestimmt war. Der dann folgende Entwurf zur Bagatelle

u. s. w.

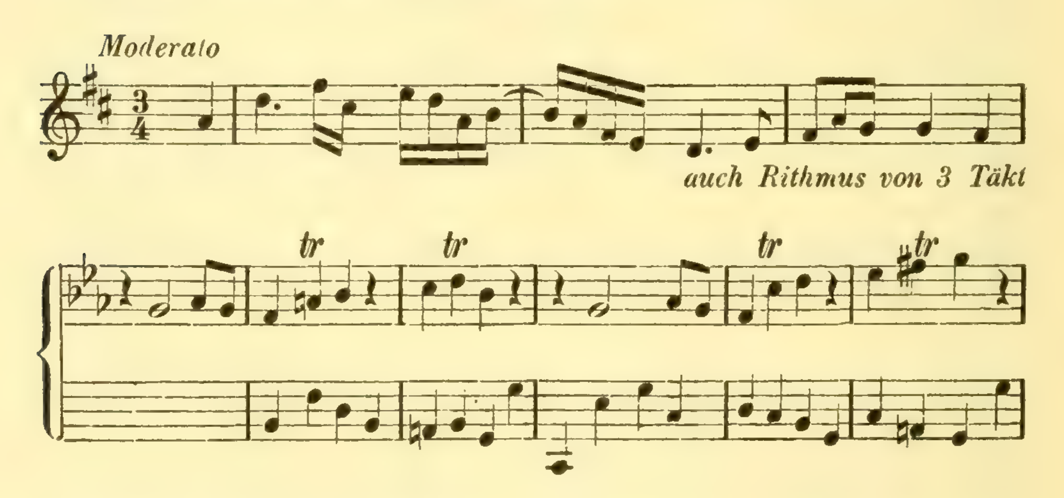
unterscheidet sich darin am meisten von der gedruckten Form, dass ein im Verlauf (Takt 5 bis 8 und 12 bis 15) auftauchendes melodisches Motiv länger und consequenter zur Verwendung kommt.

Es folgt nun ein Fragment,



das möglicherweise zur letzten Bagatelle bestimmt war und derselben als Vorspiel dienen sollte, das aber, wenn die letztere Vermuthung richtig ist, später durch das jetzt da stehende Vorspiel verdrängt wurde.

Dann erscheinen einige Ansätze

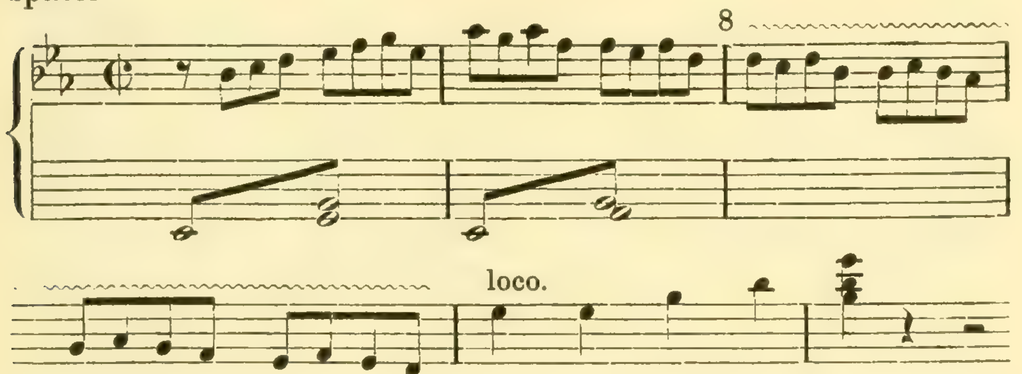


zu Stücken mit dreitaktiger rhythmischer Gliederung. Dass diese Gliederung in der Absicht Beethoven's lag, geht aus der bei den Stellen vorkommenden Bemerkung hervor. Diese rhythmischen Versuche oder Studien haben zu einem Ergebniss geführt, das in der sechsten Bagatelle zu finden ist, die, mit Ausnahme des Vor- und Nachspiels, fast ausschliesslich aus dreitaktigen Rhythmen zusammengesetzt ist.

Die Entwürfe zur sechsten Bagatelle bieten wenig Bemerkenswerthes. Das Vorspiel, das in seiner ersten Fassung



der Doppelgriffe wegen etwas schwer zu spielen ist, erscheint später



erleichtert und anders gewendet. Das Zeichen der erhöhten Octave im letzteren Entwurf ist nachträglich beigefügt worden. Beethoven scheint sich während des Schreibens oder nach demselben eines Andern besonnen zu haben. Im Druck geschieht die Höherlegung an einer andern Stelle. Eine einzeln stehende Skizze



bringt eine nicht benutzte Veränderung des Hauptthemas.

Wir lassen die noch folgenden Arbeiten zu den Bagatellen auf sich beruhen und machen einen Rückblick.

Beethoven hat bei der Composition aneinander zu reihender Stücke und auch im Verlauf einzelner Sätze, wo verschiedene Tonarten ohne Ueberleitung nacheinander berührt werden, auf die Folge der Tonarten gesehen. Hin und wieder hat er die Ordnung beobachtet, dass je zwei aufeinander folgende Tonarten abwechselnd eine kleine und eine grosse Terz zwischen sich haben. Bei den Bagatellen Op. 126 ist, mit enharmonischer Umdeutung einer Stufe (Ces = H) und mit Ausnahme der ersten zwei Stücke, wo das naheliegende Verhältniss des gleichstufigen Dur und Moll besteht, der Unterschied jedesmal eine grosse Terz. Dass diese Ordnung eine absichtliche war kann nicht bezweifelt werden. Das von Beethoven in der früher verzeichneten Ueberschrift gebrauchte Wort Cyklus sagt es deutlich, dass es auf eine Zusammengehörigkeit der Stücke abgesehen war, und bei einer solchen Zusammengehörigkeit kann das Verhältniss der Tonarten, in welchem die Stücke stehen, nicht ausser Acht gelassen werden. Die Bagatellen Op. 126 sind nicht, wie die Bagatellen Op. 33 oder Op. 119, eine Zusammenstellung innerlich und äusserlich nicht zusammenhängender, zu verschiedenen Zeiten entstandener Stücke, sondern bilden eine in sich geschlossene Sammlung. Zur Einheit dieser cyklischen Composition trägt die Einheit des Styles bei.

Wenn man die Stelle Takt 12 bis 9 vor Schluss der ersten Bagatelle, wie sie im Entwurf lautet, mit der Fassung vergleicht, die sie im Druck bekommen hat, so stellt sich heraus, dass dort, im Entwurf, die von der linken Hand zu spielende Gegenstimme sich in ihrer Bewegung der Melodie anschmiegt, dabei regelmässig behandelte Intervalle bringt und fliessend ist, hingegen hier, im Druck, die Stimmführung wohl selbständiger und ausgeprägter, dabei aber nicht frei ist von unregelmässig behandelten Intervallen und von auf einem letzten schlechten Taktglied eintretenden, die Bewegung aufhaltenden Synkopen. Bei einer Vergleichung der Stelle Takt 17 ff. vor Schluss der dritten Bagatelle, wie sie im Entwurf und wie sie im Druck lautet, stellt sich heraus, dass dort die Melodie einfacher figurirt

ist, als hier, wo jede Melodienote durch Wechselnoten aufgehalten wird. Bei der vierten Bagatelle ergiebt sich aus einer Vergleichung des Entwurfs mit dem Druck, dass die hier im zweiten Theil Takt 13 bis 31 vorkommende Stelle ursprünglich fehlte und später eingefügt wurde. Nun sind diese Stellen und noch manche andere wie sie im Druck erscheinen, als solche zu bezeichnen, in denen sich Eigenthümlichkeiten des späteren Styles Beethovens ausprägen. Das Ergebniss ist also, dass diese Eigenthümlichkeiten nicht der ersten Conception angehören, sondern aus späterer Umbildung hervorgegangen sind. Das Originelle im Sinne des Eigenthümlichen ist hier nicht das Originelle im Sinne des Ursprünglichen.

In Betreff der Chronologie ist Folgendes zu bemerken. Die ersten Entwürfe zu den Bagatellen erscheinen bald nach Entwürfen zum Schlusschor der neunten Symphonie. Hieraus ist zu schliessen, dass die Bagatellen erst vorgenommen wurden, als die Symphonie in den Skizzen fertig war. Als die Zeit, in der Beethoven an den Bagatellen arbeitete, ist frühestens die gegen Ende des Jahres 1823 anzunehmen. Spätestens in der ersten Hälfte des Jahres 1824 waren sie fertig.*)

Die Arbeit an den sechs Bagatellen wurde, als sie ungefähr so weit geführt war, wie sie im Verlauf dieses Artikels dargelegt wurde, durch die zu einigen andern kleinen Stücken unterbrochen. Diese Stücke sind: das Bundeslied Op. 122, zu dem sich eine so anfangende Skizze

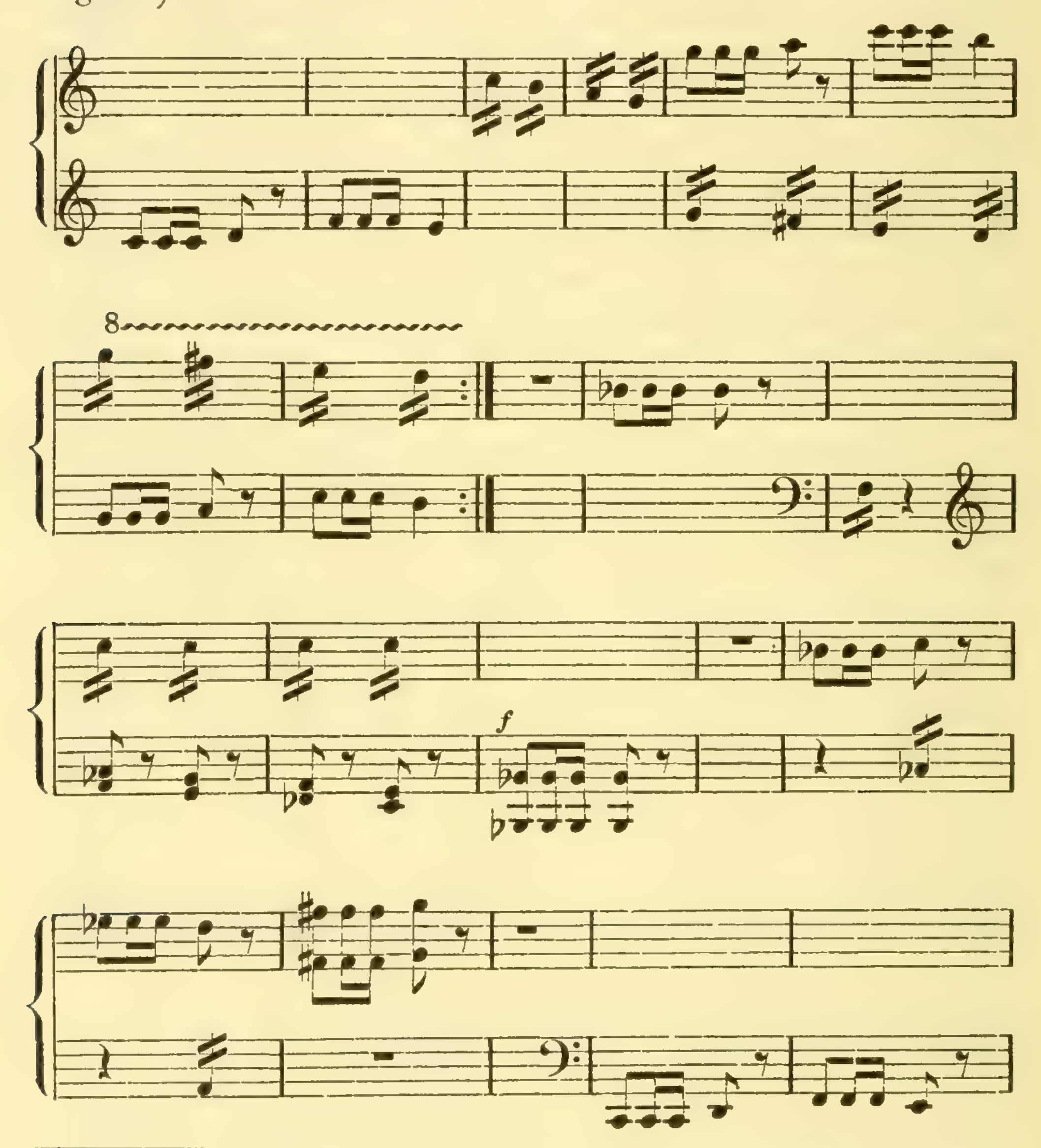


*) Hiernach ist die Angabe des thematischen Verzeichnisses, die Bagatellen seien im Anfang d. J. 1823 componirt, zu berichtigen. Schindler (Biogr. II, 44) lässt Op. 126 während der Composition der zweiten Messe entstehen. Er verwechselt Op. 126 mit Op. 119, wie denn die Verwechslung dieser beiden Hefte in chronologischer Beziehung beinahe stehend geworden ist.

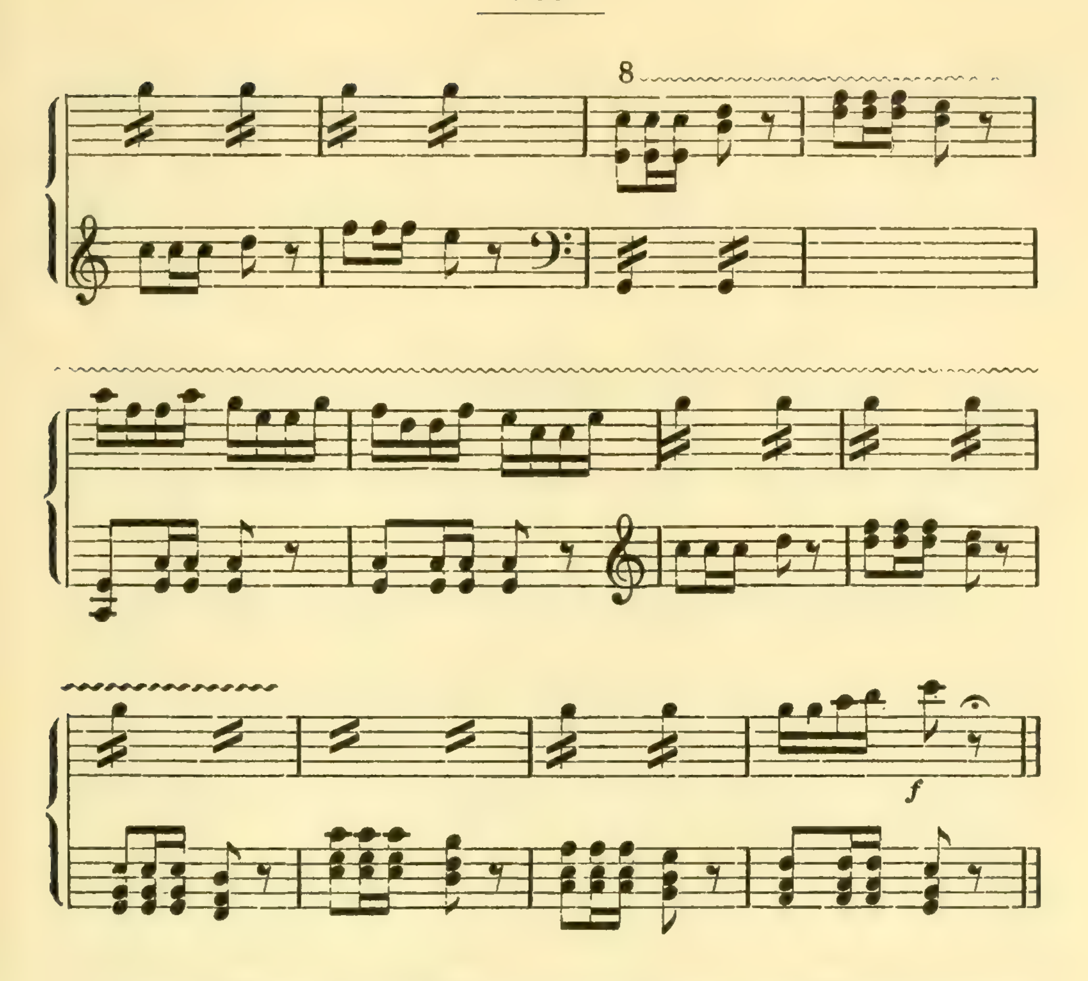
mit einer Bemerkung

nur 2 Stimmen solo — lebhaft u. geschwind

findet, ein zweistimmiger Kanon »Te solo adoro« und ein flüchtig hingeworfenes, wenn auch nicht schönes oder musikalisch bedeutendes, so doch launiges Stück mit echt Beethoven'schen Zügen.*)



*) Wir geben das Stück nach seiner ursprünglichen Fassung. Später hat Beethoven den 1. Takt so und ähnlich die Oberstimme des 5. und die Unterstimme des 7. Taktes geändert. Diese Variante lässt sich durchführen.



Nach diesen Entwürfen kommen noch drei Bemerkungen, von denen eine

> *Zapfenstreich mit einer blossen Trommel angefangen und indem alles rennt dazwischen die Trommel immer stärker. Dies Stück allein.*

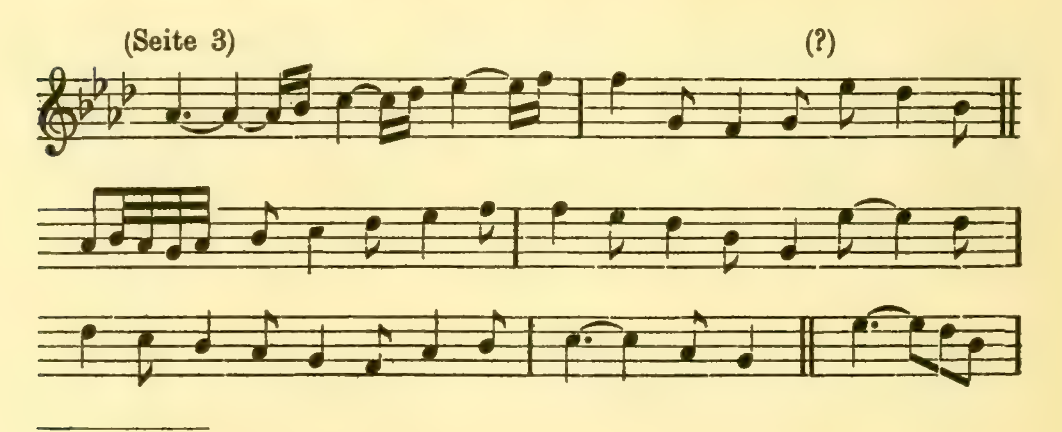
auf eine dramatische Scene gerichtet zu sein scheint. Die zwei andern Bemerkungen sind anderwärts («Beethoveniana» S. 33 f.) mitgetheilt. Nach diesen Bemerkungen werden wieder einzelne Stellen aus der 3. und 6. Bagatelle vorgenommen.

XXII.

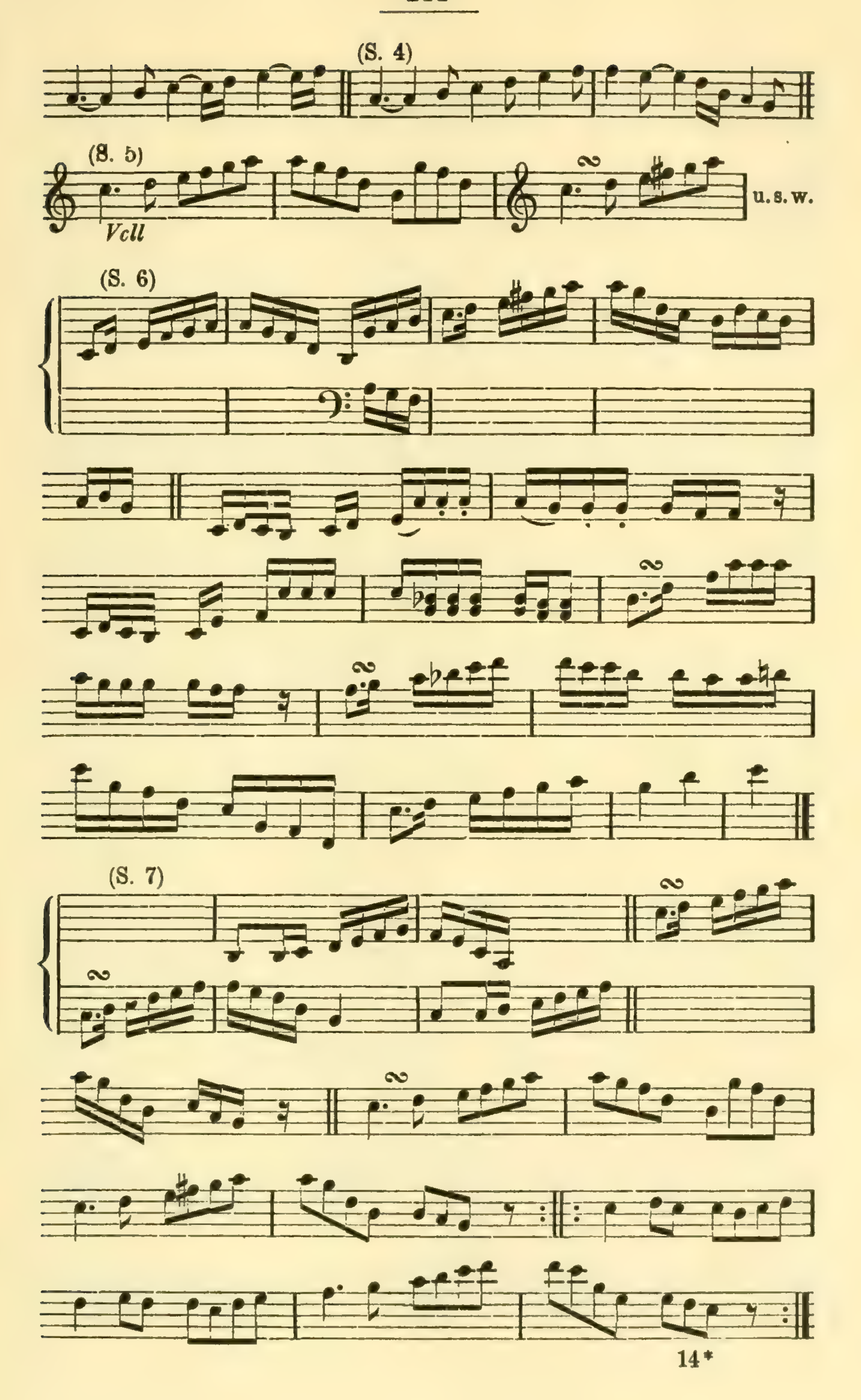
Skizzen zum zweiten Satz des Quartetts Op. 127.

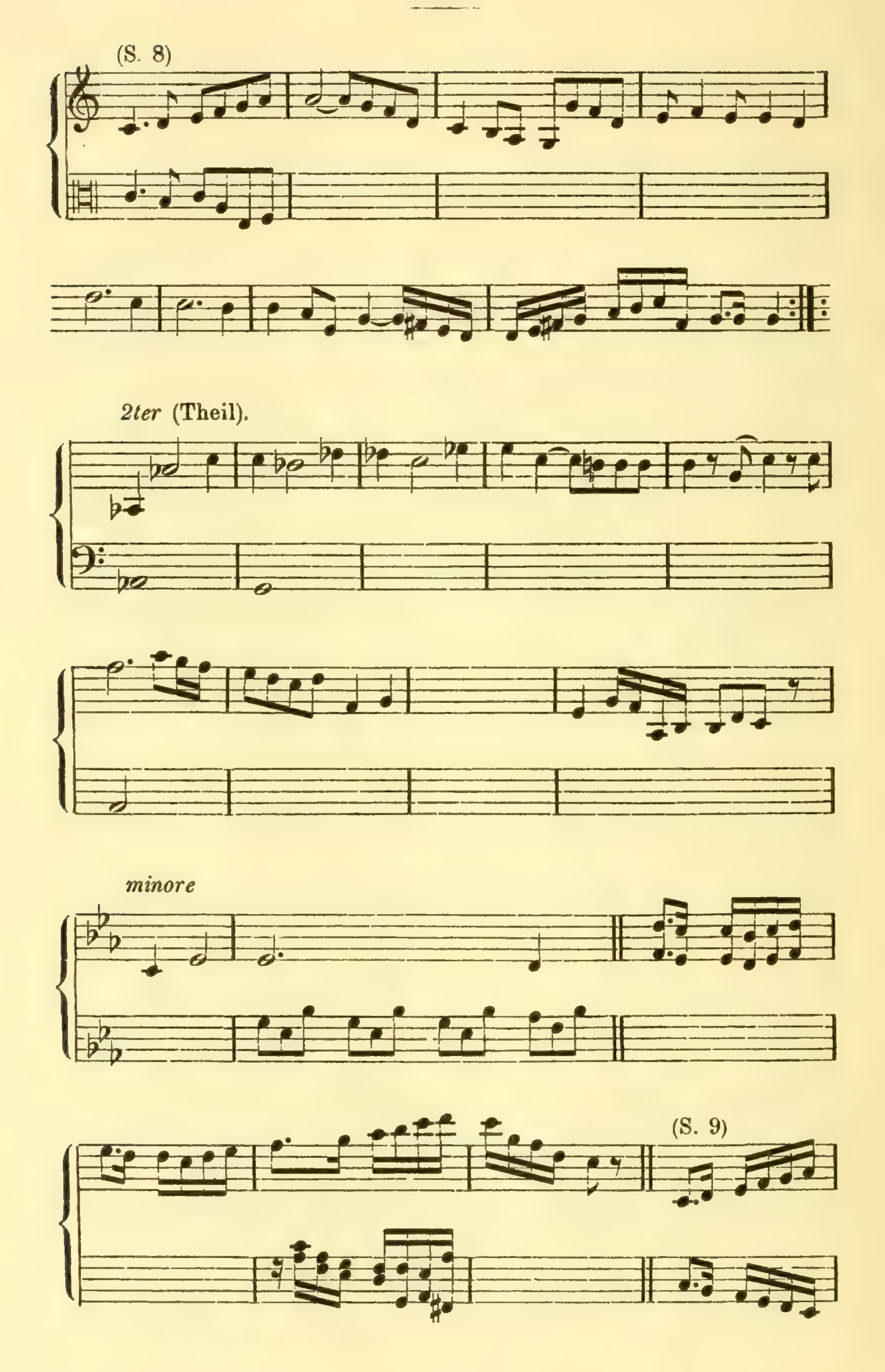
Eine merkwürdige Erscheinung bieten die Skizzen zum Adagio des letzten Es-dur-Quartetts. Wollte man behaupten, die dem Adagio zu Grunde liegende Melodie spreche in ihren schönen Verhältnissen, in ihrer Ruhe die Befriedigung künstlerischen Schaffens aus, sie sei ein unmittelbarer Herzenserguss und müsse das Werk eines Augenblickes sein: so würde man durch die Skizzen widerlegt werden. Die Melodie war eine langsame Geburt, gewiss auch eine schwere; erst nach wiederholten und gleichsam stossweise erfolgten Ansätzen konnte sie sich der nächtlichen Umhüllung entwinden.

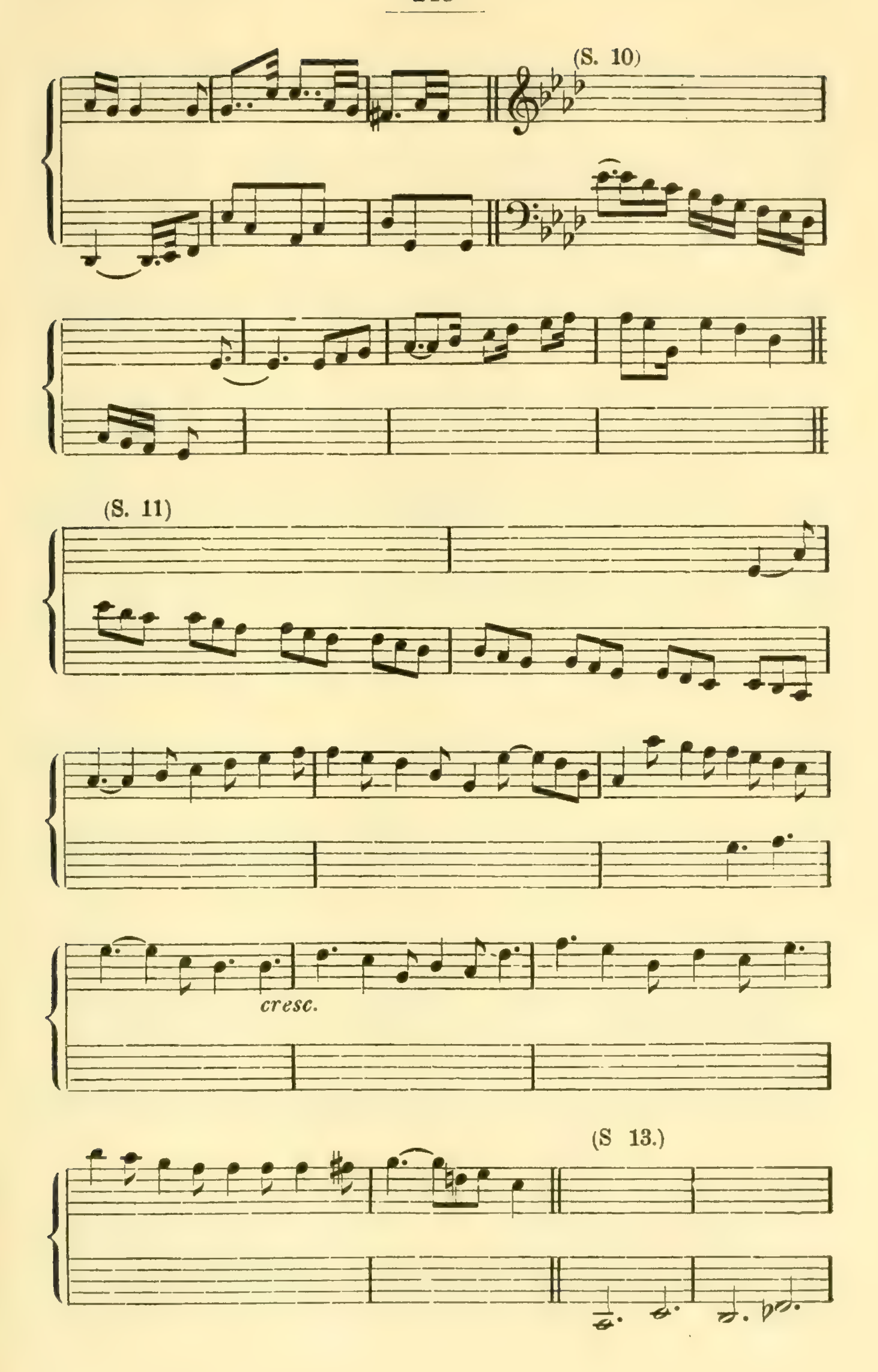
Wir stellen die wichtigsten Skizzen hier zusammen und geben, um den Fortschritt der Arbeit beobachten zu können, die Seiten des Skizzenheftes an, in dem sie vorkommen. Sämmtliche Skizzen fallen ins Jahr 1824*).

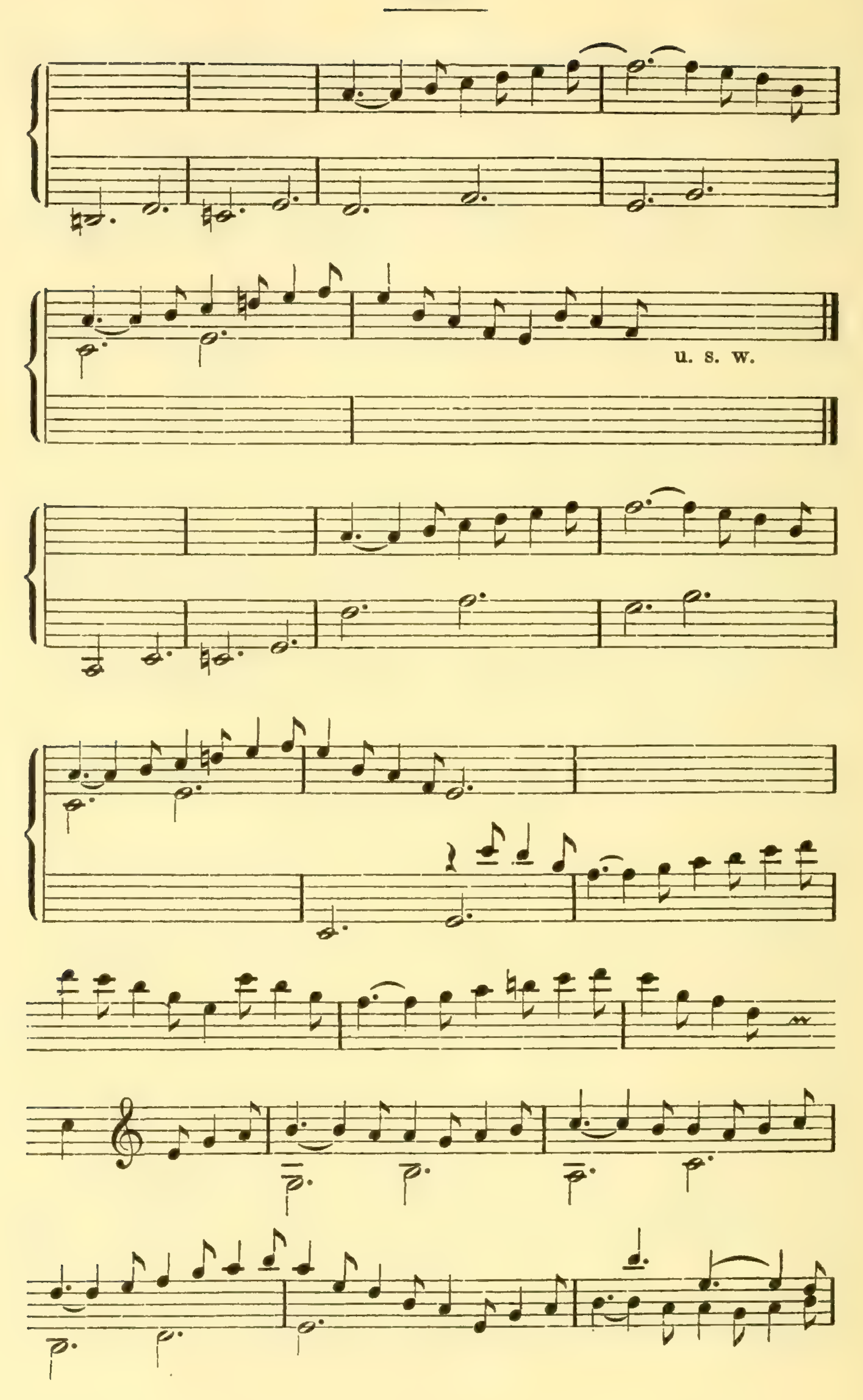


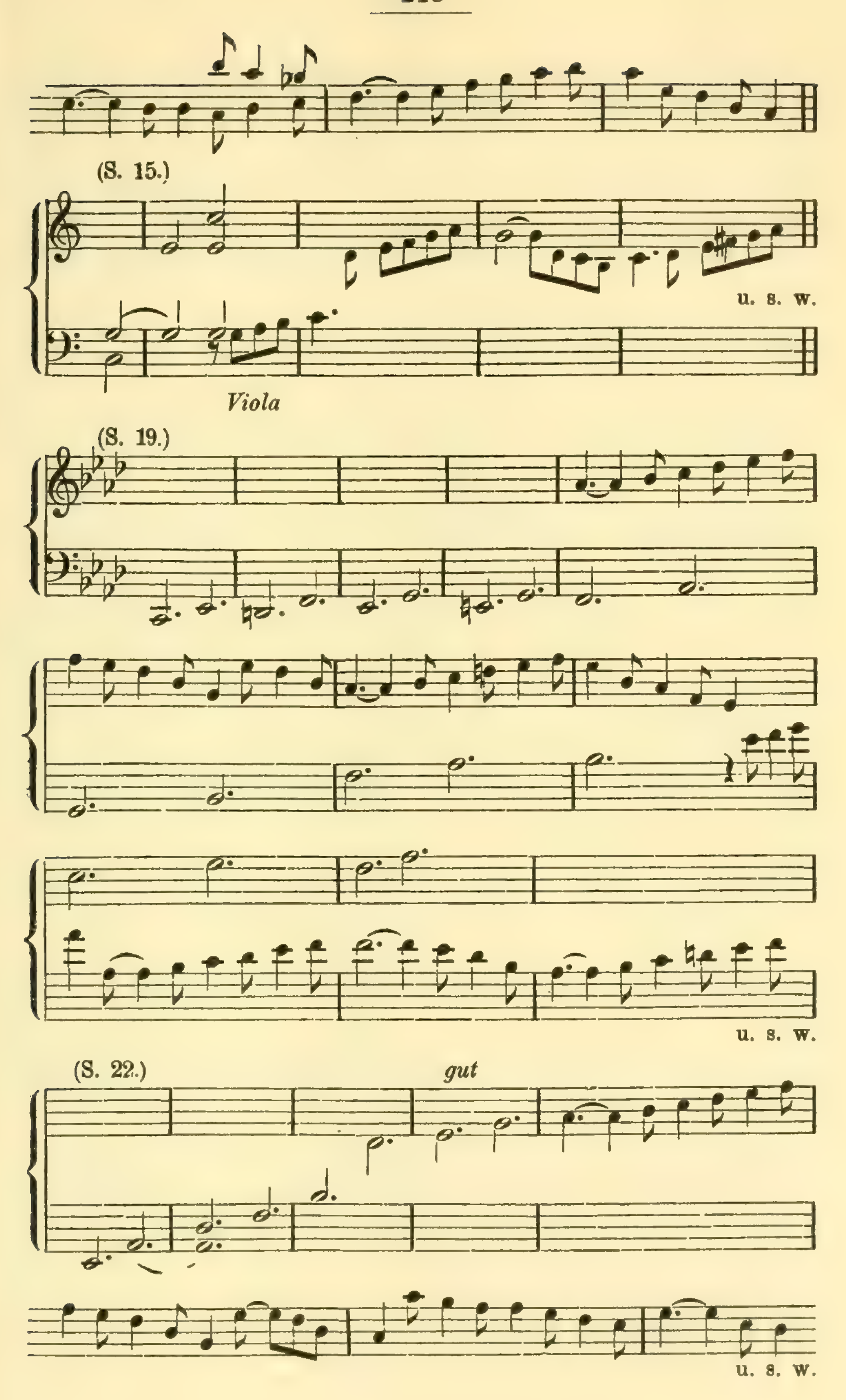
*) Vgl. den Artikel LVIII.

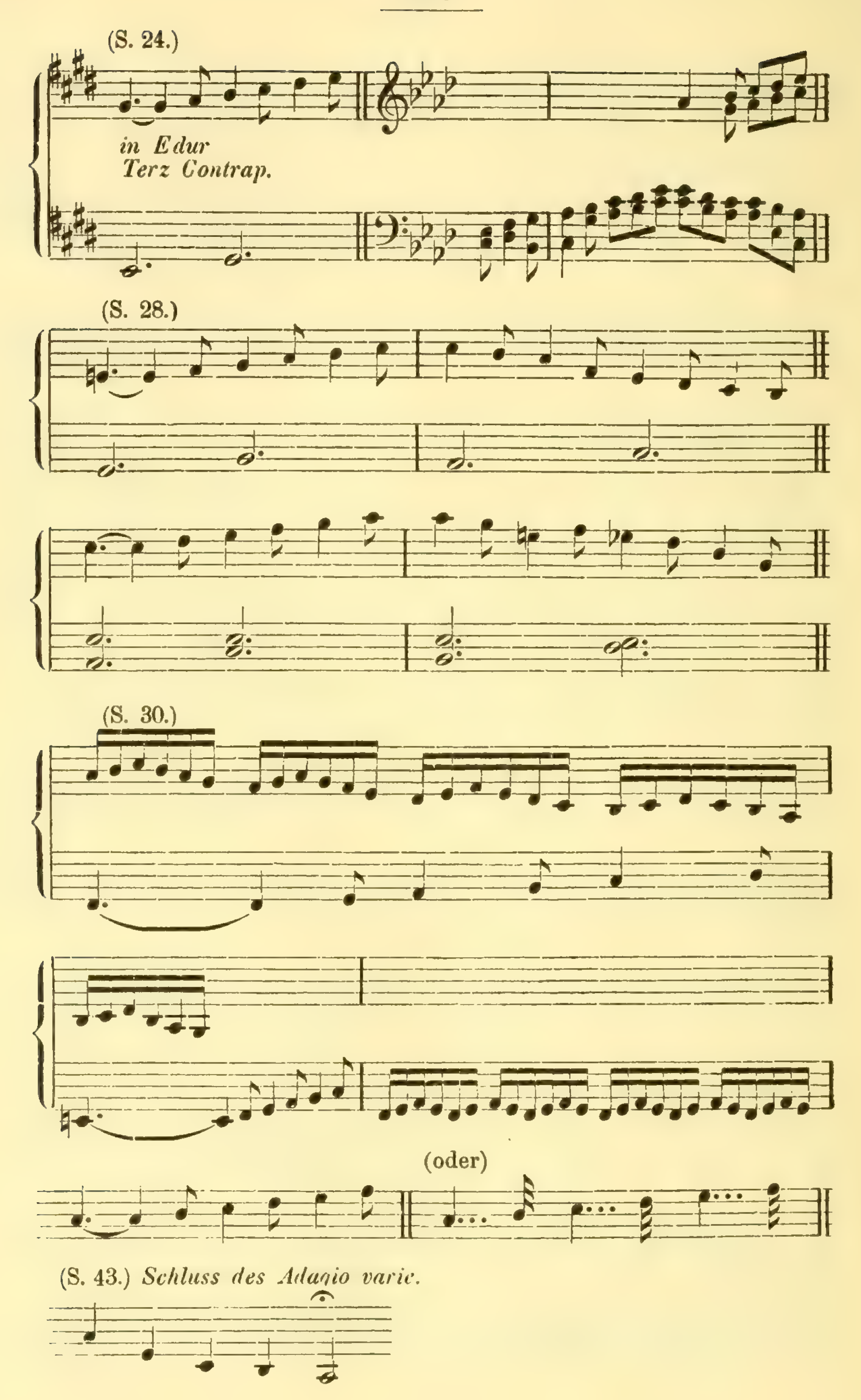

(S. 4)
(S. 5)
Vcll
u. s. w.
(S. 6)
(S. 7)


(S. 8)
2ter (Theil).
minore
(S. 9)


(S. 10)
(S. 11)
cresc.
(S 13.)


u. s. w.


(S. 15.)
u. s. w.
Viola
(S. 19.)
u. s. w.
(S. 22.)
gut
u. s. w.



(S. 43.) *Schluss des Adagio varie.*

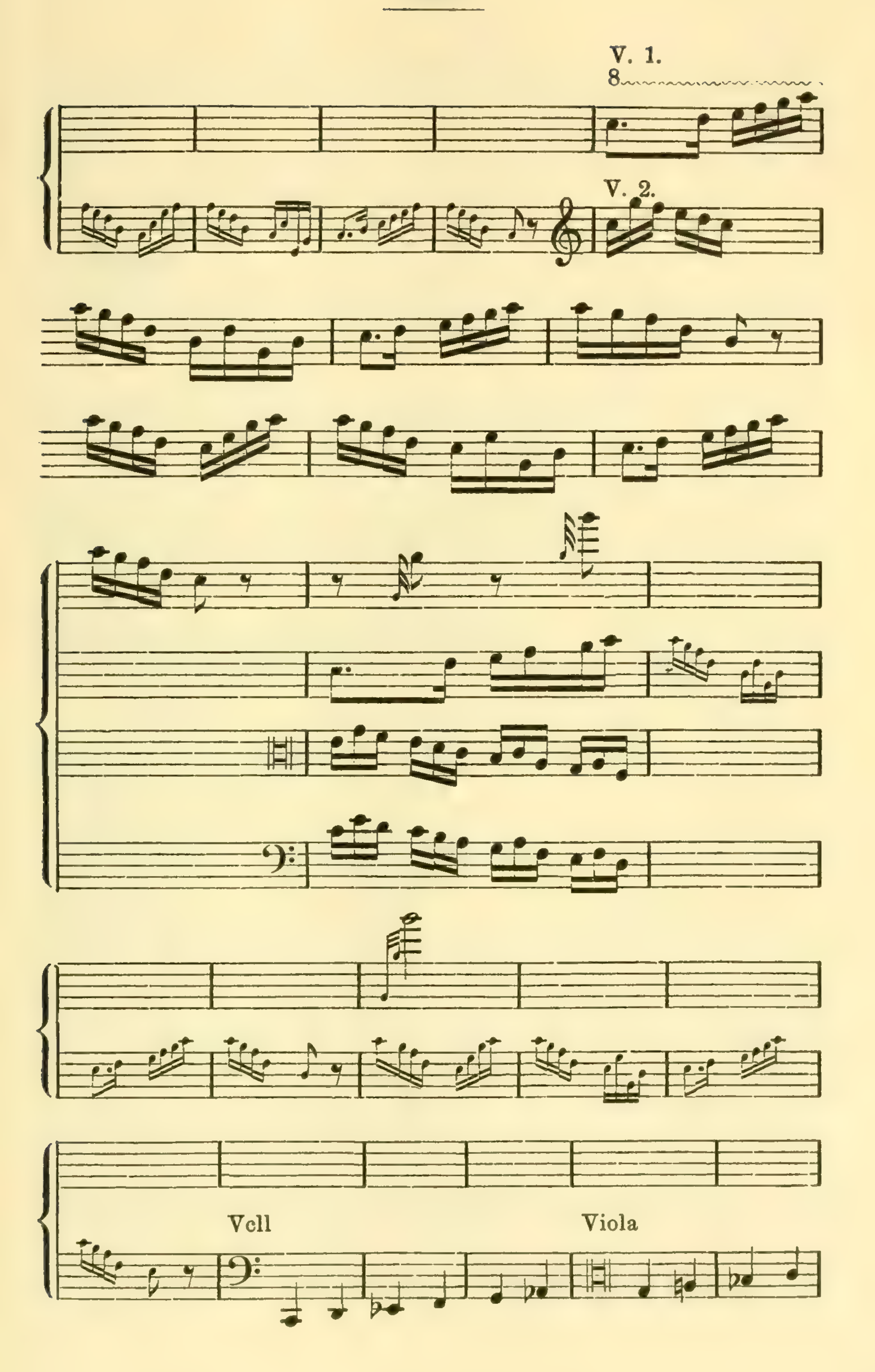
Man sieht an diesen Entwürfen, dass die aus höchstens 18 Takten bestehende Melodie stückweise entstand, dass ihre Glieder einzeln und nach und nach gefunden wurden. Der Anfang des Themas war, mit Ausnahme des Auftakts, bald gefunden. Beethoven wiederholt ihn, gleichsam wiederkäuend, in immer neuen Wendungen. Er versetzt ihn (Seite 5) in eine andere Takt- und Tonart, sucht Nachahmungen, versucht das gefundene Anfangsmotiv weiter zu führen, und bei einer dieser versuchten Weiterführungen (S. 7) kommen (in anderer Takt- und Tonart) einige Stellen aus dem zweiten Theil des Themas zum Vorschein. Die Fortsetzung des Anfangs des ersten Theils aber ist noch nicht gefunden. Beethoven setzt wieder neu an, entfernt sich, wie das auch früher geschehen, von dem Gefundenen, findet (S. 8) eine andere Fortsetzung des Anfangs des ersten Theils, einen neuen zweiten Theil, den Anfang eines dritten Theils (Minore) und dann, mit Ausnahme des Auftakts (und in anderer Takt- und Tonart) den jetzigen zweiten Theil des Themas. Nach noch einigen Versuchen wird zur ursprünglichen Tonart zurückgekehrt, und erst hier (S. 11) kommt der dritte und vierte Takt des ersten Theils zum Vorschein. Die folgenden Arbeiten sind zum Theil contrapunktischer Art. Beethoven sucht oder versucht eine Gegenstimme mit obstinaten Terzenschritten, Variationen u. s. w., bei welchen Versuchen dann auch das Thema vollständig erscheint.

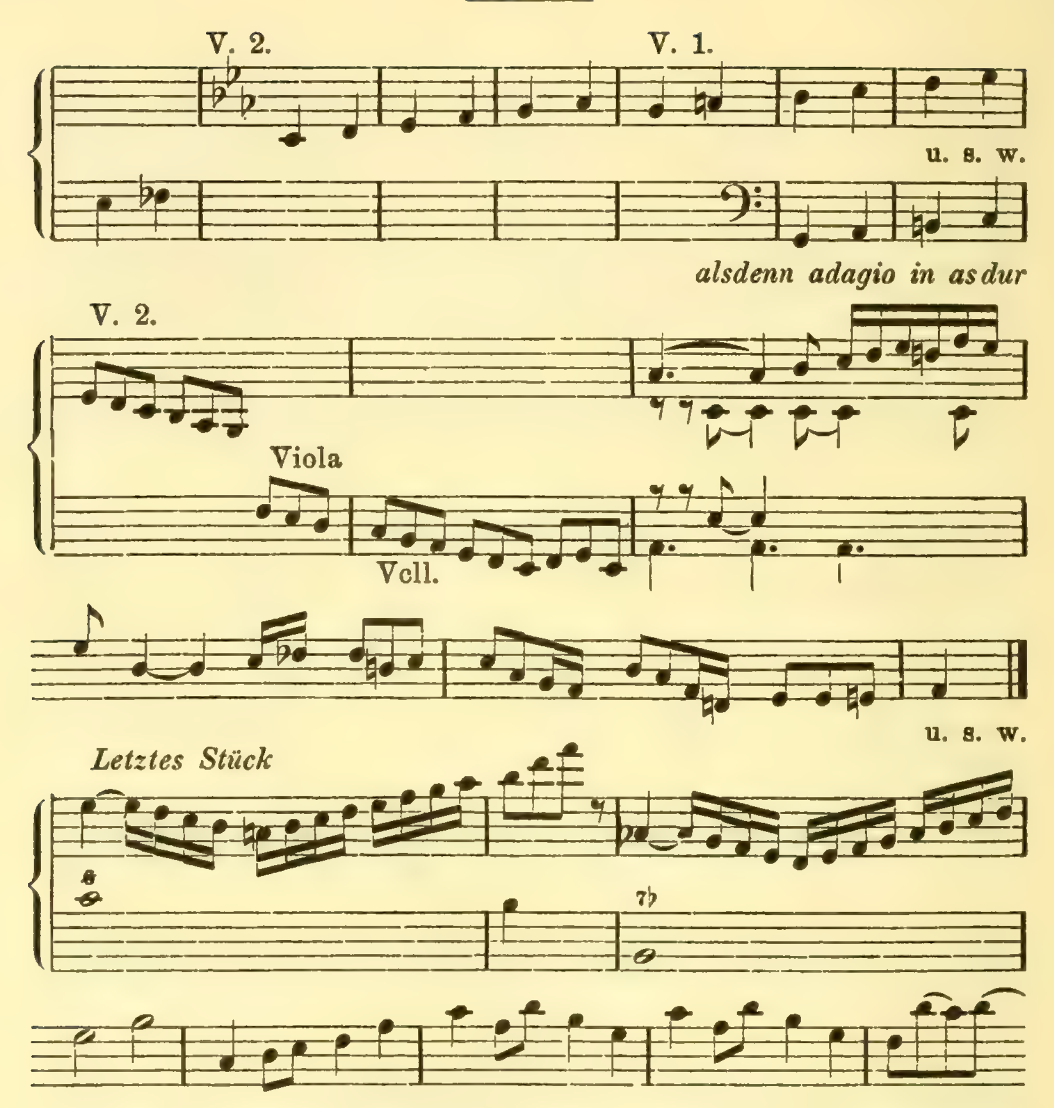
Wenn in den Skizzen eine Stelle eine Ueberraschung bieten kann, so wird es die Stelle sein, wo das anfangs in As-dur aufgestellte Motiv zum ersten Mal in C-dur und in einer andern Taktart auftritt. Man weiss nicht, was Beethoven da wollte. Er folgt auf einmal einer andern Spur. Mit der Takt- und Tonart ist auch der Charakter ein anderer geworden. Die mit dem Motiv angestellten Versuche würden unerklärlich bleiben, wenn nicht Beethoven, wie man mit Sicherheit annehmen kann, um dieselbe Zeit ein Stück begonnen hätte, in dem jenes Motiv den Vordergrund bildet und dessen Ursprung wir in jenen C-dur-Skizzen suchen. Das nicht in allen Stimmen ausgeführte und unvollendet gebliebene Stück ist für vier Streichinstrumente und auf vier Systemen ge-

schrieben*) und lautet im Auszuge und auf weniger Systeme zusammengedrängt wie folgt:



*) Das Manuscript befindet sich bei A. Artaria in Wien.


V. 1.
8
V. 2.
Vcll
Viola



Das Fragment mag in einem Anflug von muthwilliger Laune entstanden sein. Beethoven hat es schnell hingeworfen und manche Noten undeutlich geschrieben. Für die Richtigkeit unserer Wiedergabe kann daher nicht durchweg eingestanden werden. Das Stück füllt im Manuscript beinahe fünf Seiten. Zwei vorhergehende Seiten enthalten Arbeiten zum ersten Satz des Quartetts Op. 127. Das Fragment kann also erst nach Beginn dieses Satzes geschrieben sein. Dass es erst nach Beendigung des zweiten Satzes, der später entstand als der erste, geschrieben wurde, ist unwahrscheinlich. Mit dem Quartett in Es-dur hat das Fragment keinen innern Zusammenhang, gehört aber zur Geschichte desselben.

XXIII.

Vergriffene Allemanden.

Spätestens i. J. 1814 erschien bei L. Maisch in Wien ein Werk unter dem Titel: »6 Allemandes pour le Pianoforte avec accompagnement d'un Violon par Louis van Beethoven«. Die Ausgabe ist vergriffen, das Werk nicht mehr zu haben. Die Stücke sind unbedeutend; den Beethoven'schen Stempel tragen sie nicht. Man könnte sie für unecht halten, wenn nicht Skizzen vorhanden wären, die für die Echtheit einiger von ihnen eintreten; und wenn einige echt sind, so sind es alle.

Auf einem in der königl. Bibliothek zu Berlin befindlichen Blatte begegnen wir mitten zwischen Entwürfen zu einem unbekannten Stück für Clavier und Geige



Entwürfen zur 1. und 3. Allemande

und einigen Stellen aus der Scene und Arie »Ah perfido!«, von denen eine



mit der gedruckten Form nicht übereinstimmt. Am untern Rande der ersten Seite ist bemerkt:

pour Mademoiselle la Comtesse de Cari.

Beethoven meint die Gräfin von Clary, der die Scene und Arie gewidmet ist. Letztere wurde nach Angabe einer Abschrift 1796 in Prag, wahrscheinlich aber schon 1795 in Wien componirt. Aus dem Zusammentreffen der Stellen und Skizzen geht hervor, dass die Allemanden um die nämliche Zeit, also 1795 oder 1796 componirt wurden. Man wird schwerlich irren, wenn man annimmt, Beethoven habe die Allemanden und auch das unbekannte Stück für Clavier und Geige, vorausgesetzt, dass es fertig wurde, nicht aus eigenem Antriebe, sondern aus Gefälligkeit für irgend Jemanden geschrieben. Bemerken lässt sich noch, dass der zuletzt mitgetheilte Entwurf zu jenem unbekannten Stück einige Aehnlichkeit mit einem im ersten Satz des Quartetts in B-dur Op. 18 Nr. 6 vorkommenden Thema hat.

XXIV.

Ein unvollendetes Clavierconcert.

Beethoven hat, als sein Clavierconcert in Es-dur geschrieben und gedruckt war, noch ein Clavierconcert schreiben wollen. Nicht nur sind zahlreiche Skizzen dazu vorhanden, sondern Beethoven hat auch angefangen, den ersten Satz in Partitur zu schreiben und hat denselben ziemlich weit fortgeführt. Die vorhandenen Skizzen füllen wenigstens 50 Seiten und fallen in die Zeit zwischen Mitte 1814 und ungefähr Mai 1815. Die Partitur, von der ungefähr 30 Blätter vorhanden sind, wurde spätestens im Juni 1815 angefangen. Das Concert sollte so beginnen:





Man kann bedauern, dass das Concert nicht vollendet wurde. Es ist aber die Frage, ob wir die Sonate Op. 102 Nr. 2 oder ein anderes Werk, das Beethoven nach Weglegung des Concertes vornahm, besitzen würden, wenn er es vollendet hätte.

XXV.

Aufzeichnungen zu einer Oper »Macbeth«.

Im Jahre 1808, wenn nicht schon früher, trat Beethoven mit dem Dichter H. J. von Collin wegen Abfassung eines Operntextes »Macbeth« in Unterhandlung. Collin schrieb den ersten Aufzug und liess ihn im »Wiener-Hof-Theater-Taschenbuch auf das Jahr 1809« drucken. Da in der Regel solche Taschenbücher vor Eintritt des Jahres, auf welches sie lauten, ausgegeben werden, so muss der Aufzug einige oder mehrere Monate vor Ende des Jahres 1808 fertig gewesen sein, und Beethoven konnte ihn spätestens um dieselbe Zeit geschrieben in Händen haben.

Dass Beethoven sich mit dem Gedanken beschäftigt hat, die Musik zu »Macbeth« zu schreiben, geht aus zwei auf verschiedenen Blättern vorkommenden Aufzeichnungen hervor Auf einem in der königl. Bibliothek zu Berlin befindlichen Blatte steht eine abgebrochene Skizze,



die wohl nur auf den Chor der Hexen bezogen werden kann, mit dem Collin's erster Aufzug beginnt. Die Worte des Chors und die Ueberschrift lauten bei Collin so:

Erster Auftritt.

Hekate. Chor der Hexen.

Chor.

Wo die wilden Stürme toben,
Erst nach oben;
Jetzt schon unten
In dem bunten
Erdgewühl!
Nimmer still!
Huhuhuhu!
Rund herum,
Um und um!
Blitze leuchten, Donner krachen;
Offen gähnt der Höllenrachen!
Rund herum,
Um und um!
Huhuhuhu!

Jener Skizze folgen unmittelbar Entwürfe



zum Largo des Trios in D-dur Op. 70 Nr. 1. Diese Nachbarschaft und Gleichzeitigkeit, verbunden mit der Gleichheit der Tonart, legen die Annahme einer Association der Stimmungen nahe. Ob nun Beethoven durch eine vorhergegangene Lesung des Operntextes und durch den Gedanken an das grausenhafte Drama Shaspeare's auf den geisterhaften Ton des Largos geführt werden konnte, oder ob das Umgekehrte der Fall sein mochte, mag schwer zu entscheiden sein. Das Trio in D-dur wurde angefangen und beendigt im Jahre 1808. Jene Aufzeichnung gehört also demselben Jahre an.

Die andere Aufzeichnung

Overture Macbeth fällt gleich in den Chor der Hexen ein

findet sich auf einer Seite eines Blattes, das auf der andern Seite Entwürfe zu zwei Nummern der »Ruinen von Athen«

enthält*). Die »Ruinen von Athen« wurden im Jahre 1811 componirt. Ob jene Aufzeichnung früher oder später geschrieben wurde, lässt sich aus der Stellung der Skizzen nicht erkennen. Viel Zeit kann nicht zwischen der Beschreibung der einen und der andern Seite des Blattes hingegangen sein. Berücksichtigt man, dass Collin, der im Juli 1811 starb und den Text unvollendet hinterliess**), denselben wohl fertig gemacht haben würde, wenn Beethoven auf die Vollendung gedrungen hätte, dass demnach das Project der Operncomposition nicht lange Bestand haben konnte, so darf man wohl annehmen, dass die Aufzeichnung in eine Zeit fällt, in der das Interesse für die Oper noch rege war. Und diese Zeit kann derjenigen, welcher die erste Aufzeichnung angehört, nicht fern gewesen sein.

---

*) Vgl. den Artikel XVII.

**) In einem Aufsatz über Collin und seine Werke, geschrieben von dem Bruder Matth. v. Collin (H. J. von Collin's sämmtliche Werke, 6. Band, S. 422, Wien 1814) heisst es: »Macbeth, den er gleichfalls für Beethoven nach Shakspeare zu dichten übernahm, ward in der Mitte des zweiten Actes unvollendet liegen gelassen, weil er zu düster zu werden drohte«.

XXVI.

Eine unvollendete Symphonie.

Beethoven hat, bevor er seine Symphonie in C-dur schrieb, viel an einer andern Symphonie in C-dur gearbeitet. Namentlich finden sich viel Skizzen zum ersten Satz derselben. Gewiss waren auch andere Sätze ins Auge gefasst. Es ist aber schwer, aus den vielen, meistens auf einzelnen Blättern und Bogen vorkommenden unbekannten und unausgeführt gebliebenen Skizzen die dazu bestimmten auszulesen. Die Skizzen zum ersten Satz bieten an sich wenig Interesse. Das Bemerkenswertheste ist, dass Beethoven auch hier ein gefundenes Thema wiederholt verändert. Der erste Satz sollte einmal so,



beginnen. Aehnlich geht es bei später vorkommenden Stellen zu. Eine grössere Skizze ist überschrieben: »Zur Simfonie«, was über die Bestimmung keinen Zweifel lässt.

In chronologischer Hinsicht ist Folgendes zu bemerken. Die verschiedenen Bogen und Blätter, welche Arbeiten zum Symphoniesatz enthalten, enthalten vorher: eine dem Unterricht bei Albrechtsberger angehörende Doppelfuge*); den für Clavier geschriebenen Anfang des dritten Satzes des Trios in G-dur Op. 1 Nr. 2; Entwürfe zu Contretänzen, von denen zwei gedruckt sind (12 Contretänze, No. 3 und 4); eine Bemerkung,

Hausknecht abends Wasser holen

aus der hervorgeht, dass die Skizzen nicht in die Bonner Zeit fallen; einen Entwurf zu einem Rondo mit einem Anklang an eine Stelle im Quartett in A-dur Op. 18 Nr. 5; eine Bemerkung,

Concerto in B dur Adagio in D dur

aus der zu entnehmen ist, dass das Concert Op. 19 damals noch nicht fertig war; zwischen und nach den Skizzen kommen vor: eine Briefstelle,

ich habe die Ehre schicke ihnen das Quintett, und sie werden mich sehr verbinden, wenn sie es als ein unbedeutendes Geschenk von mir betrachten, die einzige Bedingung, die ich ihnen machen muss, ist, es ja niemanden sonst zu geben — — —

die wahrscheinlich das Quintett in Es-dur Op. 4 betrifft; bei Albrechtsberger geschriebene Uebungen im doppelten Contrapunkt; Entwürfe zur »Adelaide« und ein abgerissener Entwurf zum zweiten Satz des Trios in G-dur Op. 1 Nr. 2.

Aus den Daten, welche sich an einige dieser getrennt vorkommenden Stellen knüpfen, ergiebt sich, dass Beethoven im Jahre 1794 und zu Anfang des Jahres 1795 an der Symphonie gearbeitet hat. Dann hat er die Arbeit liegen lassen und ist zur Composition der ersten Symphonie geschritten. Wahrscheinlich war das Eine die Folge des Andern.

*) Vgl. »Beethoven's Studien« (Leipzig, Rieter-Biedermann) I, S. 202. Der Verfasser hat hier einen Irrthum zu berichtigen. Er hat sich damals durch die Aehnlichkeit der Anfangsthemen und einiger im Verlauf vorkommenden Stellen verleiten lassen, die Skizzen am angeführten Orte auf den letzten Satz der ersten Symphonie zu beziehen.

XXVII.

Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1800.

Dieses in der königl. Bibliothek zu Berlin befindliche Skizzenbuch besteht aus 93 Blättern in Querfolio mit 10 Notenzeilen auf der Seite. Wie andere Skizzenbücher aus der früheren Zeit Beethoven's ist es buchbindermässig gebunden, hat einen festen Umschlag und ist, leere Stellen ausgenommen, durchgängig mit Tinte beschrieben. Es ist vollständig erhalten und befindet sich in dem Zustande, in dem es von Beethoven zurückgelegt wurde, gestattet also eine ununterbrochene Betrachtung der Skizzen. Als die Zeit, in der es benutzt wurde, lässt sich im weitesten Umfange die von Ende 1799 bis Anfang 1801 annehmen.

Zuerst (S. 1) erscheinen einige kleine, nicht zusammengehörende Stellen: eine Melodie*),



*) Die Tonart der Skizze ist Fis-dur. Beethoven's Vorzeichnung ist nicht vollständig. Man hat sich zwei Kreuze hinzuzudenken.

die später in anderer Tonart im letzten Satz der Sonate für Clavier und Violine in F-dur Op. 24 verwendet wurde, und eine Stelle



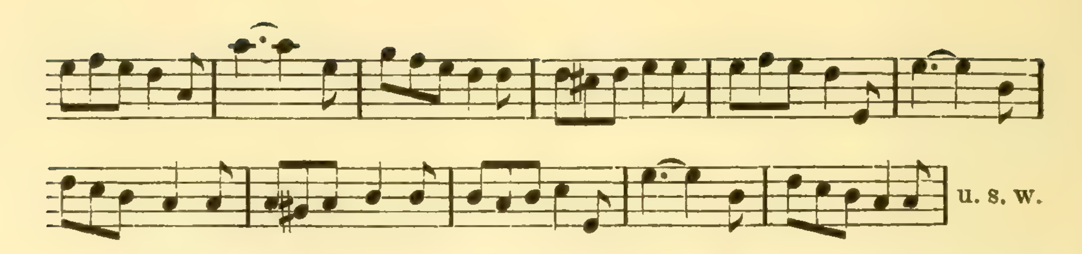
aus dem Anfang des dritten Theils des ersten Satzes des Streichquartetts in F-dur Op. 18 Nr. 1, die wahrscheinlich hingeschrieben wurde, als Beethoven mit der Ausarbeitung in Partitur beschäftigt war*).

Nun erscheinen Entwürfe, die sich länger fortspinnen. Zuerst kommt die Fortsetzung der an einem anderen Orte begonnenen Arbeit zur Sonate für Clavier und Violine in A-moll Op. 23.**) Die Skizzen beziehen sich auf alle drei Sätze und kommen schliesslich der gedruckten Form nahe, so dass die Arbeit des Skizzirens hier als beendet zu betrachten ist. Eine zum Schluss des ersten Satzes gehörende Skizze (S. 4)



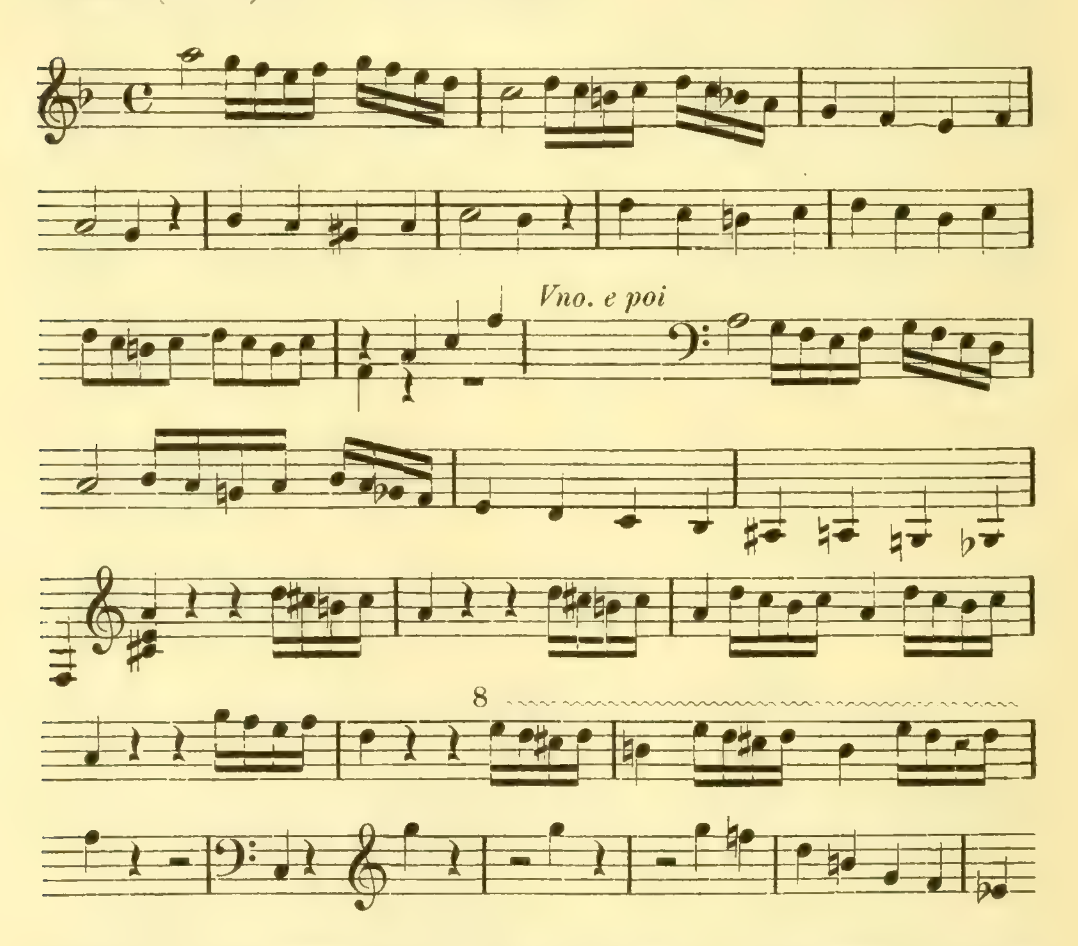
*) Beethoven schreibt am 1. Juni 1800 an seinen Freund Amenda: »Dein Quartett gib ja nicht weiter, weil ich es sehr umgearbeitet habe, indem ich erst jetzt recht Quartetten zu schreiben weiss«. Herr Ludwig Nohl hat das in der Briefstelle gemeinte Exemplar in Russland entdeckt, und nach seiner Angabe (»Neue Zeitschrift für Musik« vom 19. Januar 1872) war das Quartett, welches Amenda erhalten hatte und welches also einer Umarbeitung unterzogen wurde, das in F-dur. Die geschriebenen Stimmen zeigen die Ueberschrift »Quartetto No. II« und das Datum »25ten Juni 1799«. Wahrscheinlich gehört die im Skizzenbuch vorkommende Stelle jener Umarbeitung an.

**) Vgl. den Artikel XLI.

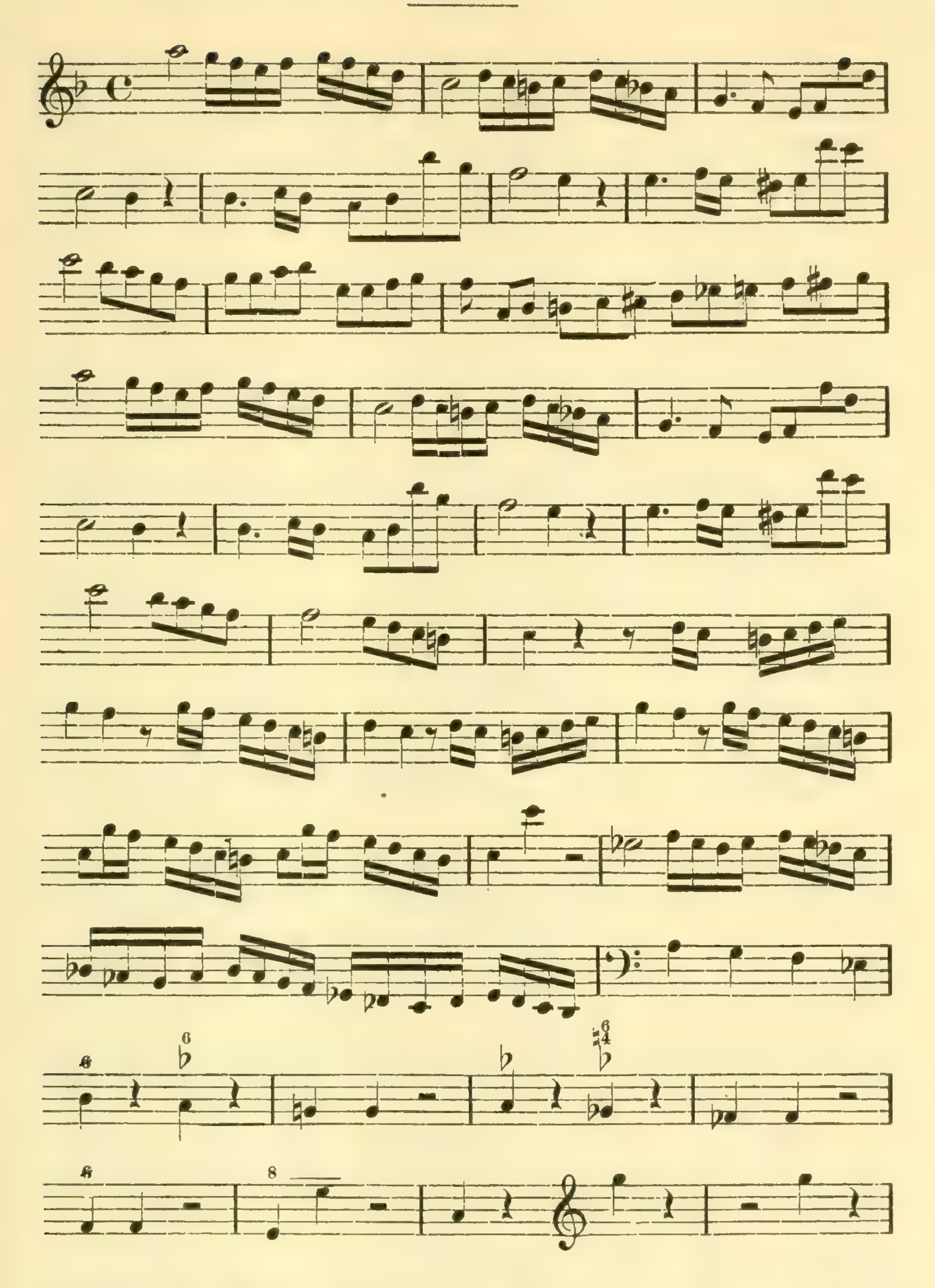


bringt eines der Themen (abwechselnd für Clavier und Violine) dreimal nacheinander in gleicher Lage und Tonart. In der später gewählten Fassung ist diese Einförmigkeit vermieden.

Dann (S. 14) kommen Entwürfe zur Sonate für Clavier und Violine in F-dur Op. 24. Zuerst erscheinen die zwei mittleren, später die andern Sätze. In einer abgebrochenen Skizze (S. 17) zum ersten Satz



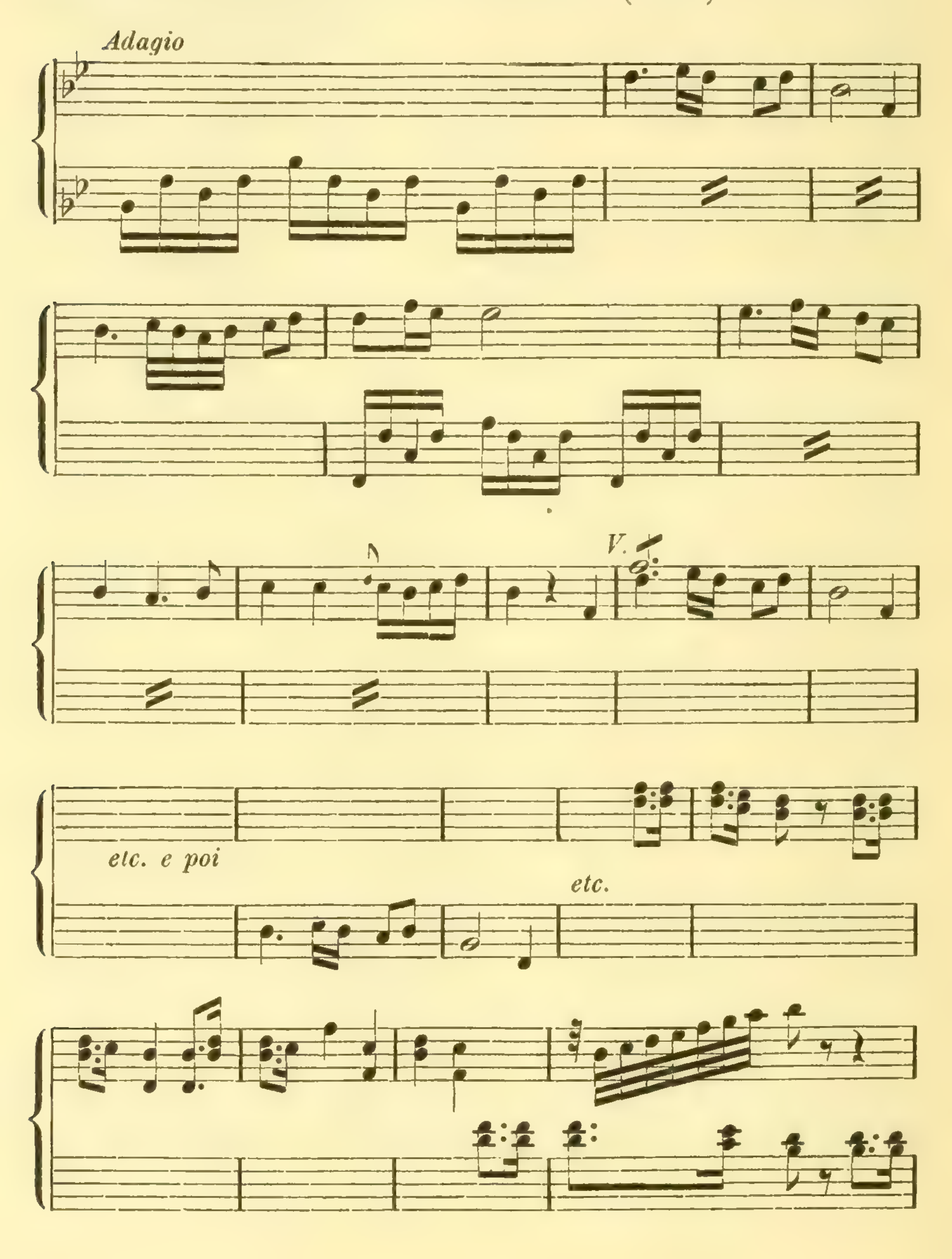
sieht die Anfangsmelodie, wie sie vom 3. Takte an geführt ist, noch unbedeutend aus. Gleich darauf wird der Anfang nochmals entworfen,



und hier hat die Melodie die schlanke Gestalt gefunden, in der wir sie kennen. Die letzte Skizze zeigt aber der ersten gegenüber in modulatorischer Hinsicht eine Schwäche. Die Tonart des später eintretenden Seitensatzes wird darin zu früh

und zu viel, die Dominante dieser Tonart zu flüchtig berührt, so dass das frische Eintreten des Seitensatzes darunter leidet. In der gedruckten Form ist der Uebergang zum Seitensatz geändert. Entlegenere Stufen werden aufgesucht, und wird kurz vor Eintritt des Seitensatzes länger auf dessen Dominante verweilt.

Die Melodie des zweiten Satzes ist (S. 14)



in ihren Hauptzügen bald gefunden. Die in der Skizze an gedeutete Basslage der Melodie und den angehängten zweiten Theil hat Beethoven verworfen, erstere wohl deswegen, weil die Melodie zu einer solchen Lage nicht geeignet erschien.

Der dritte Satz, das Scherzo, ist ursprünglich (S. 14)

Minuetto

Trio

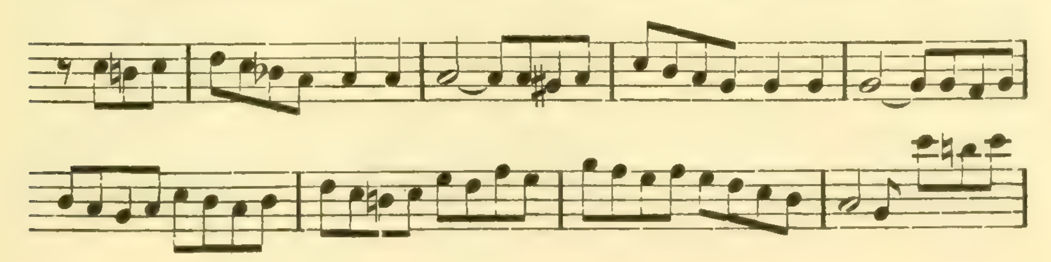
8

8

8

als Menuett gedacht. Erst nach einigen rhythmischen Aenderungen hat das Stück seinen neckischen Charakter erhalten.

Bald (S. 36) erscheint auch das Thema des letzten Satzes



in seiner endgiltigen Tonart und in einer der gedruckten nahe kommenden Fassung. Dennoch hat Beethoven (S. 168)



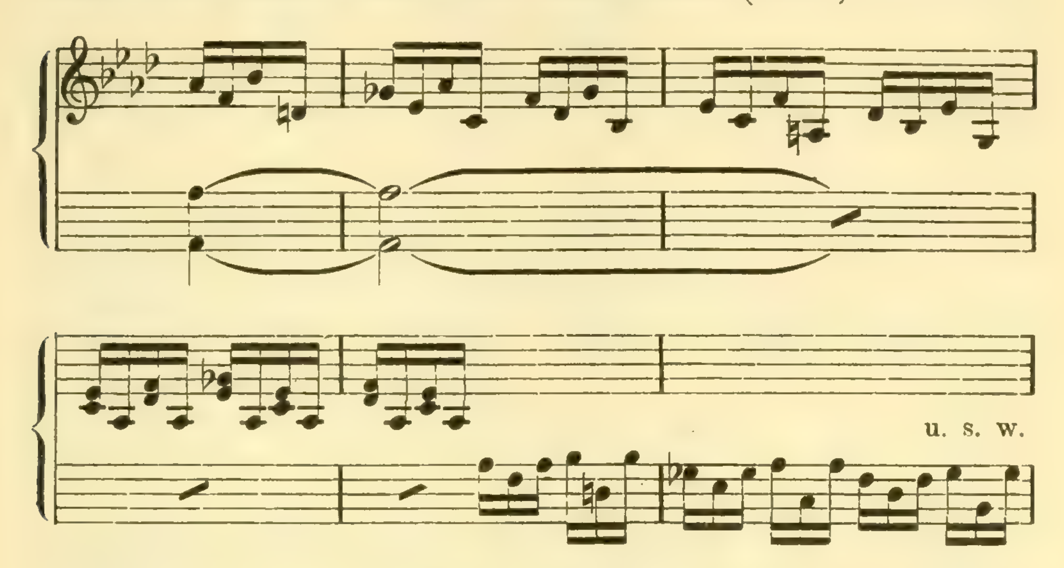
noch eine andere Fassung versucht.

Aus der Stellung der bisher angeführten Skizzen geht hervor, dass die Sonaten für Clavier und Violine in A-moll und F-dur zum Theil gleichzeitig componirt wurden und dass die in A-moll früher angefangen und eher fertig wurde, als die in F-dur. Es lag also nahe, dass, wie der Titel der ältesten Originalausgabe zeigt, Beethoven sie unter einer Opuszahl herausgab. Jetzt haben sie verschiedene Opuszahlen.*)

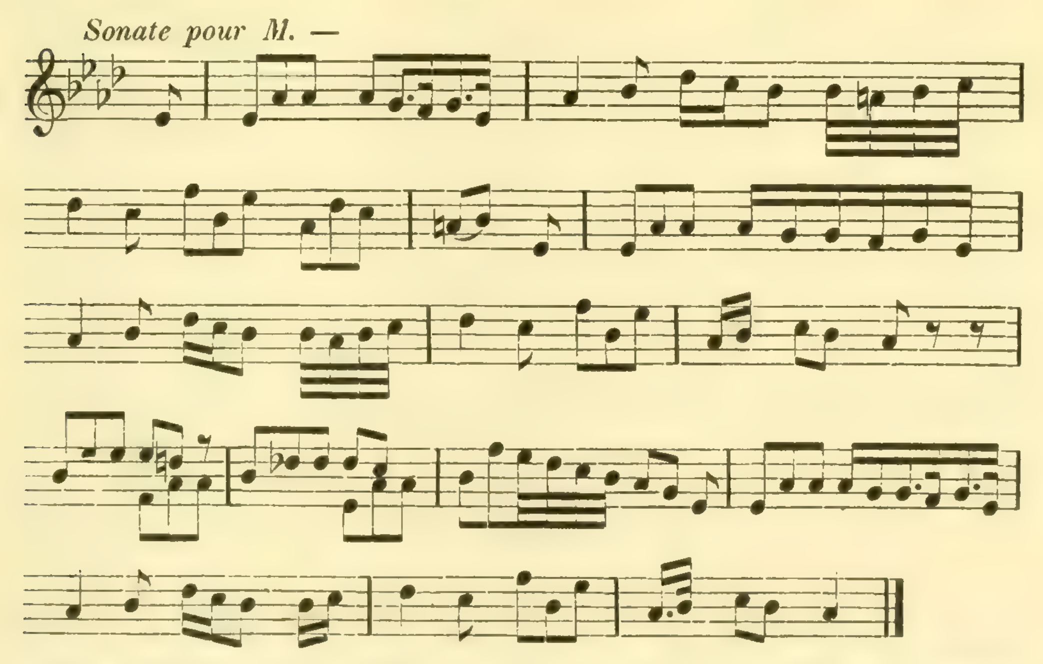
An den vier Sätzen der Sonate Op. 24 wurde gleichzeitig gearbeitet. Die Skizzen dazu ziehen sich fast bis zu Ende (bis Seite 179) des Skizzenbuches fort und werden unterbrochen durch Arbeiten zu andern Compositionen und durch einige unbekannte, ganz unbenutzt gebliebene Entwürfe. Letztere können übergangen werden. Es kommen deren im ganzen Skizzenbuche wenig vor. Die gleichzeitig mit der Sonate vorgenommenen Compositionen sind: die Sonate für Clavier in As-dur Op. 26, der erste Satz der zweiten Symphonie, das Ballet »Die Geschöpfe des Prometheus« und der 2. und 4. Satz der Sonate für Clavier in Es-dur Op. 27 Nr. 1. Diese Compositionen sind der Reihe nach vorzunehmen.

*) Die Sonaten Op. 23 und 24 erschienen im October 1801 bei T. Mollo u. Comp. in Wien unter dem Titel: »Deux Sonates pour le Piano-Forte avec un Violon« u. s. w. und unter der gemeinsamen Opuszahl »23«. Bald darauf wurden sie getrennt. Die Sonate in A-moll behielt die alte Opuszahl, und die in F-dur erhielt die Opuszahl »24«, welche Opuszahl der im nämlichen Jahre erschienene Clavierauszug des Ballets »Die Geschöpfe des Prometheus« abtreten musste. Der Grund der Trennung war wohl der, dass die beiliegenden Violinstimmen in verschiedenem Format gestochen waren und dass die Verleger die Kosten scheuten, eine von den Stimmen umstechen zu lassen.

Die ersten zur Sonate in As-dur gehörenden Skizzen betreffen den letzten Satz. Die erste Skizze (S. 21)



bringt, ausser dem in anderer Lage dem Satze zu Grunde liegenden Motiv und dem daraus gebildeten Gang, nichts, was der gedruckten Form nahe käme. Ein etwas später (S. 54) folgender Entwurf stimmt im Anfang mit der gedruckten Form überein. Nun (S. 56) kommt eine Aufzeichnung,



variée tutt a fatto — poi Menuetto o qualche altro pezzo characteristica come p. E. una Marcia in as moll e poi questo



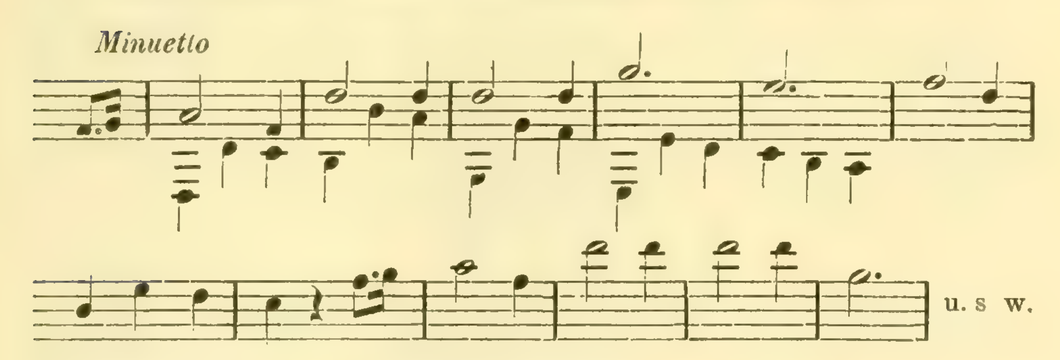
wo die andern Sätze der Sonate ins Spiel gebracht werden, jener angefangene letzte Satz aber nicht, woraus zu schliessen ist, dass dieser letzte Satz anfänglich nicht als Sonatensatz gedacht war, sondern erst später seine Bestimmung fand. Die Aufzeichnung giebt zu rathen auf. Was bedeutet die Ueberschrift? Und wie soll man die Gegenüberstellung zweier so verschiedenartiger Stücke deuten, wie es der projectirte Trauermarsch — denn als etwas Anderes kann man den Marsch in As-moll nicht nehmen — und das skizzirte bärenleierische Schlussstück sind? Man ist geneigt, der geplanten Sonate eine äussere Veranlassung beizulegen. Die Ueberschrift »sulla morte d'un eroe«, welche der in der Sonate Op. 26 stehende Trauermarsch bekommen hat, kann uns nicht verleiten, in dem Entwurf ein Subject zu suchen, das zu jener Ueberschrift stimmte; denn jener Marsch mit seiner Ueberschrift war damals noch nicht geschrieben. Mit dem Buchstaben »M« in der Ueberschrift der Skizze kann schwerlich ein Ding, ein Instrument u. dgl. gemeint sein.

Beethoven kann dabei eher an eine Person, etwa an Moritz Graf von Fries gedacht haben, dem die Sonaten Op. 23 und 24 gewidmet sind, und in diesem Falle kann das entworfene Stück für die am 15. October 1800 stattgefundene Vermählung des Grafen bestimmt gewesen sein.*) Doch ist das eine schiere Vermuthung, eine Vermuthung, bei der jede Sicherheit fehlt.

Jetzt werden die in der Aufzeichnung angedeuteten Stücke, mit Ausnahme des letzten Stückes, das liegen bleibt, und mit Einschluss der mittleren Sätze, die nun bald zum Vorschein kommen, einzeln vorgenommen. Damit beginnt eigentlich erst die Composition der Sonate.

Das Variationenthema findet bald seine endgiltige Form. Nur der zweite Theil, der im Entwurf noch sehr kurz erscheint und hauptsächlich aus dem Anfangsmotiv gebildet ist, scheint einige Mühe gekostet zu haben. Später kommen Variationen.

Zum zweiten Satz scheint anfangs ein (S. 65) so



beginnendes Stück bestimmt gewesen zu sein. Die Tonart (Des-dur) spricht nicht gegen eine solche Bestimmung. Beethoven würde hier dasselbe Verhältniss der Tonarten beobachtet haben, das auch andere Compositionen aufweisen (z. B. das Quartett in F-dur Op. 59 Nr. 1), wo ebenfalls, statt der üblichen Haupttonart, die Tonart der Unterdominante für das Intermezzo gewählt ist. Später (S. 158) erscheint der jetzige zweite Satz in einer der gedruckten ziemlich nahe kommenden Fassung.

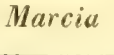
*) Ferdinand Paer schrieb für die Vermählung eine Cantate, welche bei der Feier »mit vielem Beifall aufgeführt« wurde. (Vgl. Leipziger Allg. Musik Zeitung vom 17. December 1800; Gerber's Neues Lexikon, III, 635.) Konnte Beethoven gut zurückbleiben?

Die noch in den letzten Skizzen vom Druck am meisten abweichende Stelle ist die vom 10. bis 12. Takt des zweiten Theils,



welcher gegenüber die jetzige Fassung als eine verbessernde Variante erscheint, zu der ein in der Skizze fehlender Takt Veranlassung gegeben haben mag.

Der Trauermarsch hat erst nach wiederholten Ansätzen seine endgiltige Form erhalten. Am langsamsten ist der zweite Theil zum Vorschein gekommen. Man sieht das an dieser ersten Skizze (S. 57),



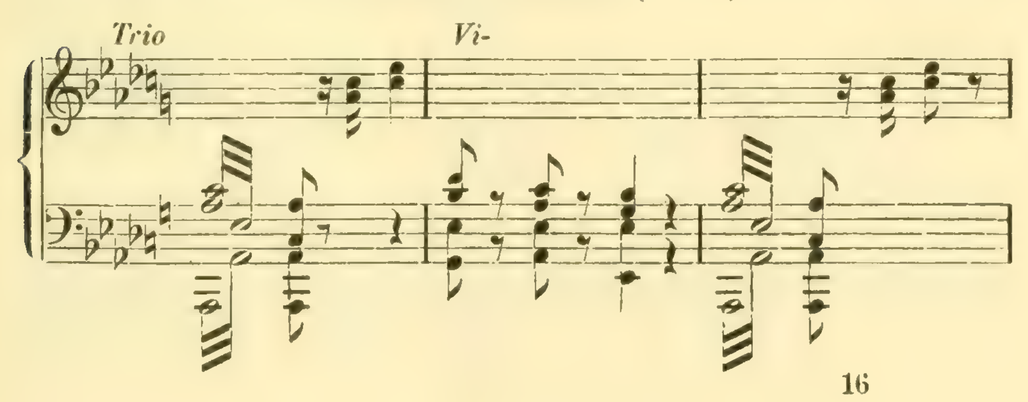




wo vom zweiten Theil noch gar nichts, und dann an dieser eine ziemlich geraume Zeit später geschriebenen Skizze (S. 132),



wo vom zweiten Theil nur die ersten Takte da sind. Der erste Theil des Trios lautete anfangs (S. 56)



-de

in Folge der Gleichheit der Abschnitte aus denen er besteht, etwas trivial. In der angehängten Variante ist der zweitaktige Rhythmus zu einem viertaktigen erweitert, und ist damit jene Eigenschaft beseitigt worden.

Beim letzten Satz, dessen Anfangstakte längst fest standen, ist die Weiterführung dieser Takte auf verschiedene Art versucht worden, bevor die jetzige Fassung fest gestellt war. Einer der abweichendsten späteren Entwürfe ist dieser (S. 159).



Die Arbeit zur Sonate zieht sich bis (S. 180) gegen Ende des Skizzenbuchs fort, ist aber nicht ganz zum Abschluss gebracht worden. Sie wird also an einem andern Orte fortgesetzt und beendigt worden sein. Aus der Stellung der Skizzen ergiebt sich, dass Beethoven auch hier an allen vier Sätzen zugleich und durcheinander gearbeitet hat.

Nach einer Mittheilung Carl Czerny's soll Beethoven durch J. B. Cramer's drei Claviersonaten Op. 23 (As-dur, C-dur, A-moll), die spätestens zu Anfang des Jahres 1800 erschienen und damals Aufsehen erregten, zur Composition des Finale der Sonate in As-dur angeregt worden sein. Diese Mittheilung ist glaublich. Man darf jedoch den Einfluss nicht zu hoch anschlagen. Es handelt sich nur um die freie Auffassung und Annahme der Manier Cramer's, um die rastlose Beweglichkeit und Fortführung einer kleinen Figur, welch figurative Manier in kleinerer Form auch in manchen Etüden Cramer's wahrzunehmen ist. In den genannten Sonaten Cramer's ist diese Manier am meisten im letzten Satz der dritten Sonate ausgeprägt. Der Satz steht, wie der Beethoven'sche, im $\frac{2}{4}$-Takt und bewegt sich, theils in der rechten, theils in der linken Hand, immer in Sechzehntelnoten.

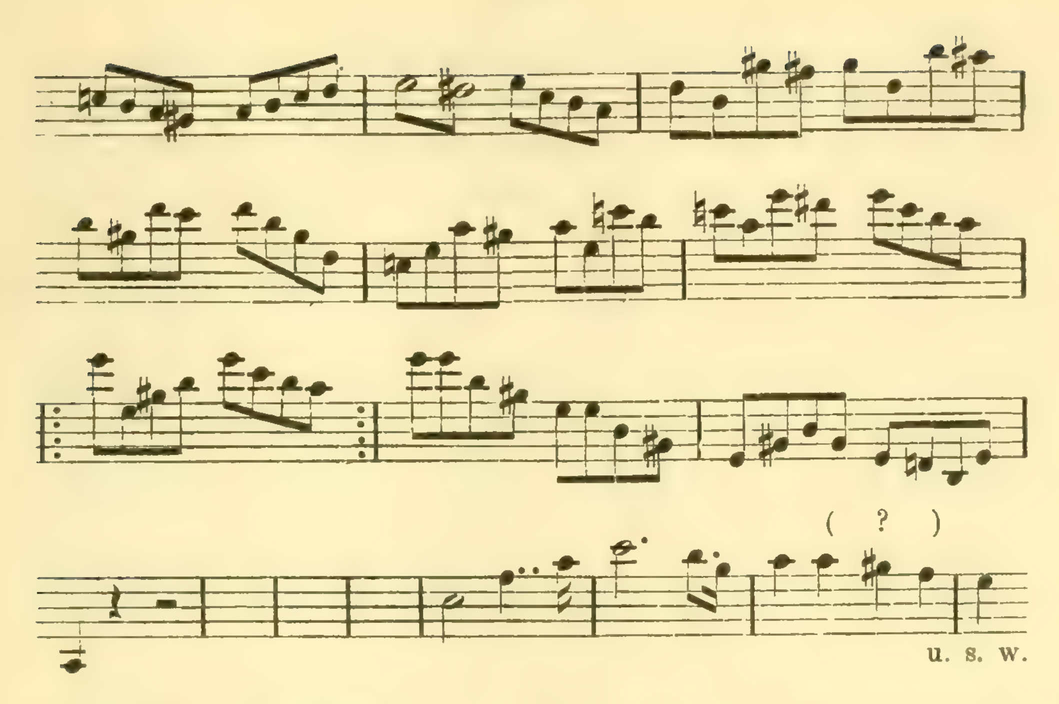
Anders verhält es sich mit einer andern Mittheilung. Ferd. Ries sagt (Biogr. Notizen, S. 80): »Der Trauermarsch in As-moll entstand aus den grossen Lobsprüchen, womit der Trauermarsch Paer's in dessen Oper Achilles von den Freunden Beethoven's aufgenommen wurde«. (Von anderer Seite wird hinzugefügt, Beethoven sei durch einen in Paer's Marsch vorkommenden Paukenwirbel zur Nachbildung angeregt worden.) Diese Mittheilung kann nicht wahr sein, weil Beethoven's Trauermarsch schon vor Mitte 1800 angefangen war und Paer's »Achilles« erst am 6. Juni 1801 zum ersten Mal in Wien aufgeführt wurde.

Die Skizzen zum ersten Satz der Symphonie in D-dur erreichen die endgiltige Form nicht, kommen derselben jedoch im Ganzen so nahe, dass daraus auf vorhergegangene Arbeiten zu schliessen ist. Hier (S. 44)



ist der Anfang einer Skizze zur Einleitung und hier (S. 45)





der Anfang einer Skizze zum ersten Allegro. Bei einer Vergleichung mit der gedruckten Fassung wird man der letzteren den Vorzug geben müssen. Man braucht nur einige Stellen zu betrachten. In der letzten Skizze wird das aus vier Takten bestehende Hauptthema in verschiedenen Lagen dreimal nacheinander gebracht. Im Druck erscheint das Thema vollständig nur zweimal, und dann wird das letzte Glied desselben zur Weiterführung benutzt. Diese Vermeidung einer Wiederholung trägt zur Mannigfaltigkeit bei. Vom 28. Takt an bringt die Skizze ein aus Achtelnoten bestehendes Figurenwerk. Im Druck wird da ein rhythmisch ausgeprägter Gedanke verwendet, und damit tritt an die Stelle jener Lockerheit eine einheitliche, übersichtliche Gliederung. Bei der später (Takt 39 f.) in der Skizze vorkommenden leeren Stelle hat man sich das von den Blasinstrumenten gebrachte und in A-dur eintretende Seitenthema hinzu zu denken, das aber, wie aus den folgenden vier Takten zu entnehmen ist, hier noch nicht die endgiltige Fassung erlangt haben wird.

Inmitten dieser Symphonie-Skizzen finden sich auf den oberen Zeilen einer Seite (S. 49) in Reinschrift die ersten vier Takte der Sonate pathetique. Ein Ergebniss ist daraus nicht zu ziehen.

Bei Skizzirung der Prometheus-Musik (S. 73 bis 186) muss Beethoven zwei Programme des Ballets, ein deutsches und ein italienisches, in Händen gehabt haben. Man sieht das an mehreren längeren und kürzeren Bemerkungen, die nur solchen Vorlagen entnommen sein können. Da das Programm des Ballets verloren gegangen und bis auf den heutigen Tag nicht wieder zum Vorschein gekommen ist, so erscheint es rathsam, diejenigen jener Bemerkungen hier aufzunehmen, welche zur Kenntniss der Beziehungen, welche die Musikstücke zum Programm haben, beitragen können. Im Ganzen ist freilich wenig damit gewonnen, und erfahren wir aus ihnen nur, auf welche Bühnenvorgänge sich drei oder vier Stellen der Beethoven'schen Musik beziehen. Mit Hülfe anderer Mittel mag sich diese Zahl steigern lassen.*)

---

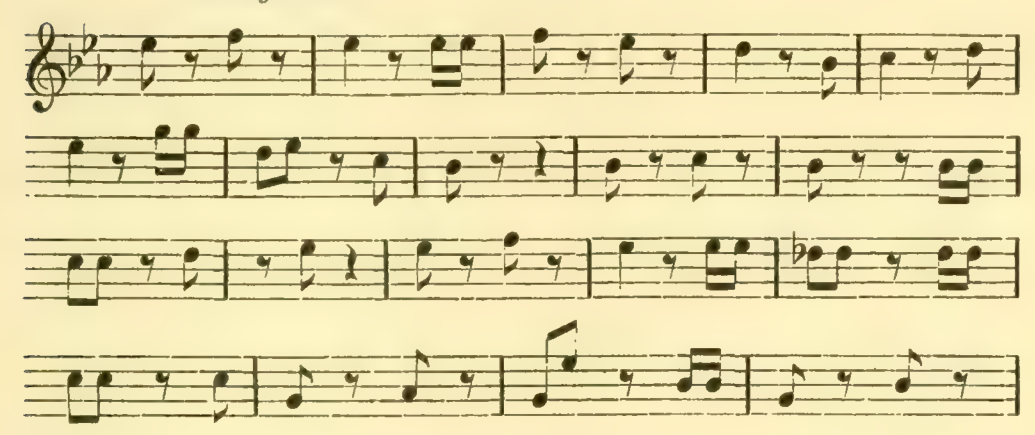
*) Die Handlung (nicht das Programm) des Ballets ist nach einem Werke über S. Vigano (Commentarii della vita e delle opere coredrammatiche di Salvatore di Viganò — da Carlo Ritorni Reggiano — Milano 1838) von Grandaur im Morgenblatt der »Bayerischen Zeitung« vom 27. März 1867 veröffentlicht worden. Einen Abdruck findet man in der Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom 29. Mai 1867. Beethoven's Musik und die veröffentlichte Handlung decken sich nur zum Theil. In letzterer folgt die tragische Scene Melpomenens dem Schäfertanz (Pastorale) Terpsichorens und dem heroischen Tanz des Bacchus und seiner Schaar; in jener und nach dem alten Theaterzettel geht die Scene Melpomenens (in der Partitur ohne Zweifel Nr. 9) den genannten Tänzen (Partitur Nr. 10 bis 12) vorher. In der Handlung kommt Euterpe vor; auf dem Theaterzettel ist sie nicht genannt u. s. w. Ungeachtet dieser Abweichungen bietet die Handlung manche sichere Anhaltspunkte.

Die scenische Bestimmung einiger der letzten Musikstücke ist durch Ueberschriften, welche in einer in der Hofbibliothek zu Wien aufbewahrten alten Partitur-Abschrift vorkommen, sichergestellt. Nr. 11 ist überschrieben: »Coro di Gioja« (Darsteller des Bacchus); Nr. 12: »Solo di Gioja«; Nr. 13: »Groteski. Terzettino«; Nr. 14. »Solo della Sigra Casentini« (Darstellerin der Tochter des Prometheus); Nr. 15: »Coro di Vigano« (Darsteller des Sohnes des Prometheus). Im alten gedruckten Clavierauszug ist die Introduction (Part. S. 31) überschrieben: »La Tempesta«.

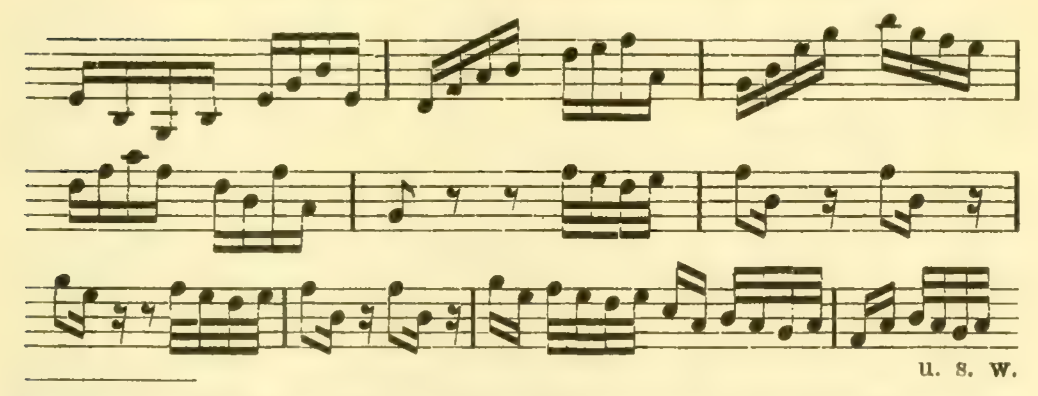
Das Ballet sollte (vgl. Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom 15. September 1869) zuerst unter dem Titel »Die Menschen des Prometheus« am 21. März 1801 in Wien aufgeführt werden. Der Aufführung scheinen sich aber Hindernisse entgegengestellt zu haben, denn die erste Aufführung

Beethoven entwirft (S. 73) die Scene zu Anfang des Ballets, wo die Kinder (»Statuen«) des Prometheus nach ihrer Berührung mit der ätherischen Flamme Leben und Bewegung bekommen und Prometheus dieses sieht, wie folgt.

1. Die zwei S. gehn langsam über die Bühne aus dem Hintergrund.



2. P. kommt allmählich zu sich, den Kopf gegen das Feld, und geräth in Entzücken, wie er seinen Plan so gut gelingen sieht, und freut sich hierüber unaussprechlich, steht auf und winkt den Kindern, stille zu stehen.



---

fand erst am 28. März 1801 statt. Der Theaterzettel dieser Aufführung ist in Thayer's Chronologischem Verzeichniss (S. 39) abgedruckt zu finden. Beachtenswerthe Berichte über die Aufführung bringt die »Zeitung für die elegante Welt« vom 19. Mai 1801 und das »Journal des Luxus und der Moden«, Bd. 16, S. 303. Im Jahre 1801 wurde das Ballet noch 15 Mal gegeben.

Im Jahre 1813 kam in Mailand und später in Wien ein grösseres Ballet »Prometeo«, ebenfalls von Vigano und mit theilweiser Musik von Beethoven zur Aufführung. Die gedruckten Programme sind vorhanden, sind aber auf Beethoven's Prometheus-Musik nicht anzuwenden.

Beethoven hat später beide Stellen geändert. Die erste hat in ihrer spätern Fassung (Breitkopf u. Härtel'sche Partitur, S. 35, Takt 1 ff.) etwas von ihrem früheren Rhythmus behalten. Die andere wird später (S. 186) so (in Es-dur)



entworfen, und diese Fassung ist in anderer Tonart und mit einigen andern Aenderungen in die Partitur (S. 35, Takt 16 ff.) übergegangen.

Auf die nächste Nummer, wo Prometheus über die Stumpfheit seiner Geschöpfe betrübt und aufgebracht wird, beziehen sich folgende mit der Partitur (S. 40 bis 43) nicht übereinstimmende Entwürfe.

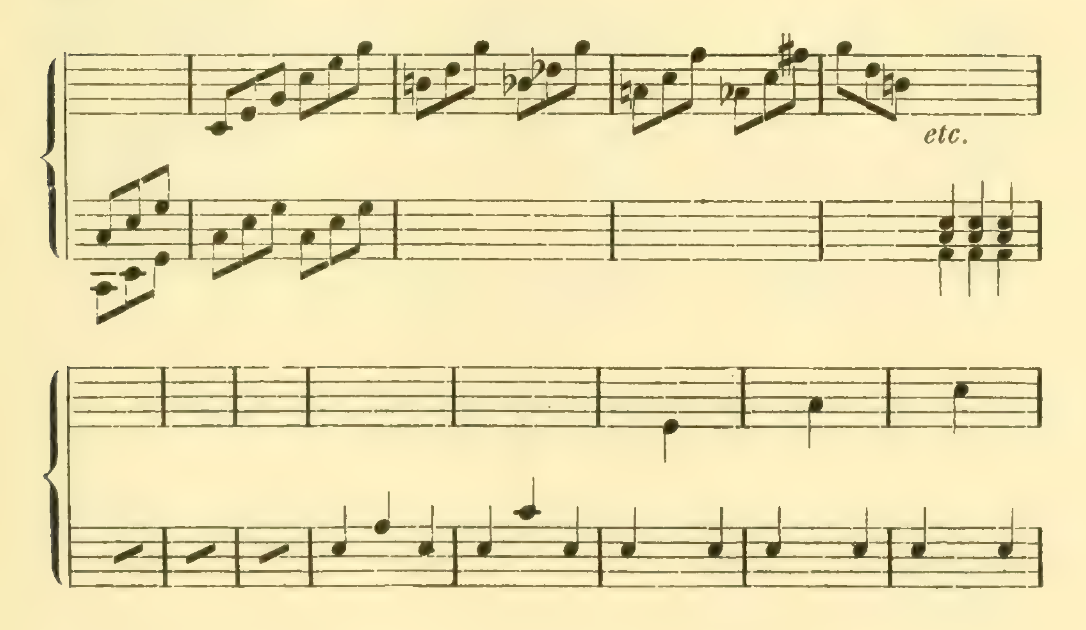


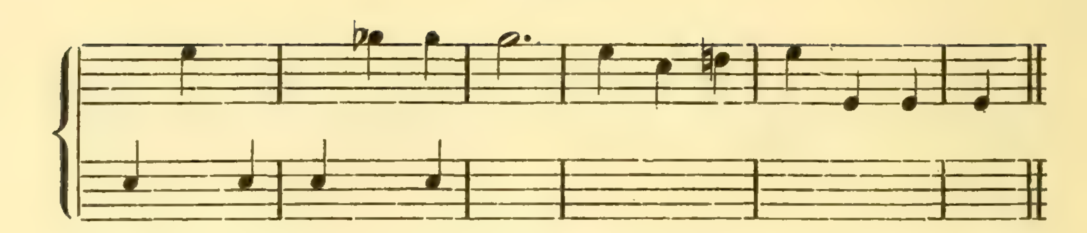
In einem Entwurf zur ersten Scene des zweiten Actes, wo Prometheus auf dem Parnass seine Kinder vorführt, kommt folgende mit der gedruckten Fassung (Part. S. 48) übereinstimmende Stelle vor.



Die Skizzen zum Ballet erstrecken sich auf die meisten Nummern, erreichen aber nicht überall die endgiltige Form. Die Ouverture fehlt. Daraus ist zu schliessen, dass die Arbeit an einem andern Orte fortgesetzt und beendigt wurde.

Während Beethoven am Ballet arbeitete, wurden früher begonnene Arbeiten fortgesetzt, neue angefangen. Fortgesetzt wurde die Arbeit zu den Sonaten in F-dur Op. 24 und in As-dur Op. 26. Angefangen wurde der 2. und 4. Satz der Sonate in Es-dur Op. 27 Nr. 1 und die Bagatelle Op. 33 Nr. 7. Hier (S. 138)

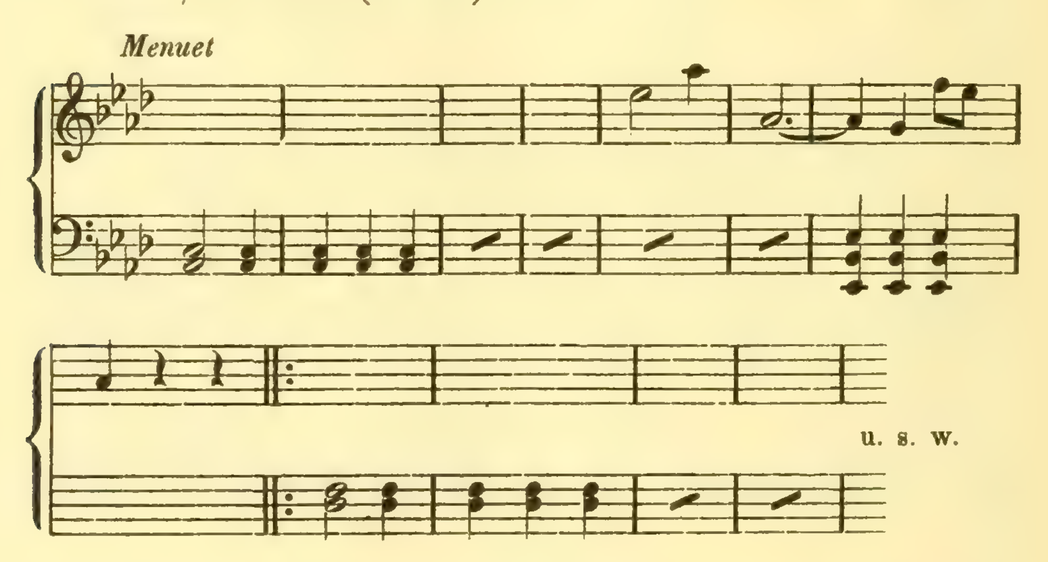




der erste Entwurf zum zweiten, hier (S. 138)



der Anfang des ersten Entwurfs zum letzten Satz der Sonate in Es-dur, und hier (S. 183)



der Anfang des Entwurfs zur erwähnten Bagatelle, die hier als Menuett concipirt ist.

Die im Skizzenbuch berührten und in der angenommenen Zeit von Ende 1799 bis Anfang 1801 ganz oder zum Theil fertig gewordenen und angefangenen Compositionen sind der Reihe nach:

Sonate für Clavier und Violine in A-moll Op. 23,
„ „ „ „ „ „ F-dur Op. 24,
erster Satz der zweiten Symphonie (nicht ganz beendigt),
Ballet »Die Geschöpfe des Prometheus« (nicht vollständig),
zweiter uud letzter Satz der Sonate für Clavier in Es-dur Op. 27 Nr. 1 (nicht beendigt) und
Bagatelle für Clavier Op. 33 Nr. 9 (erster Entwurf).

XXVIII.

Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1808.

Dasselbe war vor dem Gebrauch buchbindermässig gebunden, hat einen alten blauen Umschlag und ist in Querformat. Der frühere Besitzer war Gassner in Carlsruhe, der es, nach einer auf dem Umschlag stehenden Bemerkung, 1842 von Anton Gräffer in Wien erworben hatte. Es enthält grösstentheils Arbeiten zur Pastoral-Symphonie; alle Sätze des Werkes werden darin berührt. Es besteht gegenwärtig aus 59 mit Tinte beschriebenen Blättern mit 16 Notenzeilen auf jeder Seite, hatte aber ursprünglich 87 oder 88 Blätter. An 15 verschiedenen Stellen sind 28 oder 29 Blätter, also ungefähr ein Drittel des ursprünglichen Bestandes, herausgeschnitten worden. Wer den Vandalismus verübte, ist nicht bekannt. Dass Beethoven die Blätter nicht herausgeschnitten habe, geht aus einer später von fremder Hand unternommenen, jetzt unrichtigen Foliirung hervor. Selbstverständlich lässt sich bei solcher Beschaffenheit das Entstehen und allmähliche Heranwachsen eines Satzes mit Sicherheit nicht beobachten.

Die ersten vier Blätter sind vollständig erhalten. Dann kommt die erste Unterbrechung. In der Mitte des oberen Randes der ersten Seite steht die Jahreszahl »1808«. Das Skizzenbuch wurde also i. J. 1808 in Angriff genommen. Es kann aber nicht das ganze Jahr hindurch gebraucht worden sein. Da es noch ein anderes Skizzenbuch giebt, welches ganz oder grösstentheils der zweiten Hälfte des Jahres 1808 angehört, so lässt sich das vorliegende entweder ganz oder seinem grössten Theil nach der ersten Hälfte des genannten

Jahres zuweisen. Die Skizzen widersprechen dieser Annahme nicht.

Zuerst erscheinen Skizzen zum ersten Satz der Pastoral-Symphonie. Der Anfang des Satzes, wie er gedruckt ist, ist gefunden. Ueberhaupt zeigt sich die Arbeit zu diesem Satz sehr vorgeschritten und theils der gedruckten Form nahe kommend, theils damit übereinstimmend. Sie muss also an einem andern Orte begonnen worden sein. Der zweite Satz erscheint in den ersten Skizzen noch auf der ersten Stufe seines Werdens, nähert sich aber bei fortgesetzter Arbeit der endgiltigen Form und stimmt schliesslich damit überein. Dasselbe ist von allen folgenden Sätzen zu sagen. Ob von diesen Sätzen der zweite und dritte im Skizzenbuche begonnen wurden, muss dahingestellt bleiben. Bei den zwei letzten Sätzen scheint das der Fall zu sein. Ein Theil der vorkommenden Skizzen und Bemerkungen wird anderwärts mitgetheilt.*)

Zwischen den ersten Entwürfen zum letzten Satz der Symphonie finden sich zwei mit dem Druck übereinstimmende Stellen aus dem ersten Satz der Sonate für Pianoforte und Violoncell in A-dur Op. 69. In der Breitkopf u. Härtel'schen Ausgabe (Gesammtausgabe) sind es die Stellen Seite 2 Takt 13 bis 21, und Seite 7 Takt 18 bis Seite 8 Takt 3. Jedoch steht nur die Clavierstimme da. Ohne Zweifel wurden die Stellen während der Anfertigung der Reinschrift der Sonate hingeschrieben. Zwischen späteren Skizzen zum letzten Satz der Symphonie erscheinen, ausser einem liegengebliebenen Entwurf zu einem »Concerto« in F-moll, Ansätze zum Finale des Trios in Es-dur Op. 70 Nr. 2. Es scheint, dass von den zwei Trios Op. 70 dieser Satz zuerst angefangen wurde. Nach Beendigung der Symphonie wurden die Trios allein vorgenommen. Zuerst wachsen der Reihe nach die drei Sätze des Trios in D-dur (Op. 70 Nr. 1) heran. Dann kommt ein Entwurf



*) Siehe den Artikel XI.



zum dritten Satz des Trios in Es-dur. Wie man sieht, ist dieser Satz als Menuett bezeichnet. Mit Entwürfen zum letzten Satz in D-dur schliesst das Skizzenbuch. Ob auch die ersten zwei Sätze des Trios in Es-dur im Skizzenbuche angefangen wurden, lässt sich nicht sagen, da zwischen den ausschliesslich die beiden Trios betreffenden Entwürfen an drei Stellen Blätter, welche über jenen Punkt Auskunft geben könnten, herausgeschnitten sind.

Aus allen vorkommenden Skizzen ergiebt sich, dass Beethoven gleichzeitig an den vier ersten Sätzen und gleichzeitig an den zwei letzten Sätzen der Pastoral-Symphonie gearbeitet hat, dass jedoch alle Sätze der Symphonie in der Reihe heranwuchsen und fertig wurden, in der sie gedruckt sind. Ferner ergiebt sich, dass während der Composition der Pastoral-Symphonie die Sonate Op. 69 (wenigstens der erste Satz) beendigt und die Trios Op. 70 angefangen wurden. Letztere, die Trios, waren im December 1808 in Reinschrift fertig. Die im Skizzenbuch berührten, theils der Vollendung, theils der Skizzirung nach in die angenommene Zeit (1. Hälfte des Jahres 1808) zu setzenden Compositionen sind also der Reihe nach:

die Sonate für Pianoforte und Violoncell in A-dur Op. 69,
die Pastoral-Symphonie (Op. 68) und
die zwei Trios in D-dur und Es-dur Op. 70 Nr. 1 und 2.

XXIX.

Skizzen aus dem Jahre 1809.

Wir benutzen hier eine an verschiedenen Orten sich befindende Anzahl von Skizzenblättern, welche sämmtlich dem Jahre 1809 angehören und die sich mit Sicherheit in eine chronologische Ordnung bringen lassen, bei welcher Ordnung jedoch von chronologischer Vollständigkeit abgesehen werden muss, da hier oder dort Blätter fehlen können und wirklich fehlen. Ihrer Beschaffenheit nach sind die vorhandenen Blätter in zwei Abtheilungen vorzulegen. Die erste Abtheilung besteht aus 8 Bogen und 2 losen Blättern in Querformat, die ursprünglich zu einem Skizzenbuch gehört haben, also als Ueberbleibsel eines solchen zu betrachten sind.*) Die andere Abtheilung besteht aus 27 ineinander liegenden, zusammengehörenden Bogen in Querformat.**) Man kann diese Abtheilung als ein für sich bestehendes Skizzenheft betrachten, das nur an den äusseren Enden Spuren einer Lückenhaftigkeit oder Unvollständigkeit zeigt. Als die genauere Zeit, welcher das gesammte Material angehört, lässt sich die von ungefähr Februar bis October 1809 bestimmen. Wir nehmen die Blätter in ihrer chronologischen Folge vor.

Erste Abtheilung. Die meisten Skizzen betreffen den ersten Satz des Concertes in Es-dur Op. 73. Sie kommen theils der

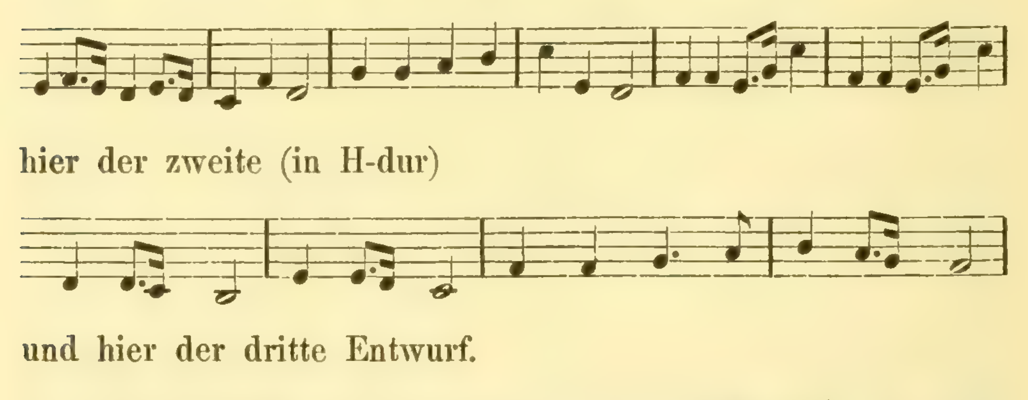
---

*) Besitzer der Sammlung ist Carl Meinert in Dessau.

**) In Wirklichkeit liegen die Bogen anders. Ein Bogen war früher bei G. Petter in Wien, und 26 Bogen befinden sich, in zwei Lagen von 2 und 24 Bogen getrennt, in der königl. Bibliothek zu Berlin.

gedruckten Form nahe, theils stimmen sie damit überein. Zwischen diesen Skizzen kommen ausser einigen unbekannten Stücken vor: Entwürfe zum zweiten Satz desselben Concertes, ein auf den dritten Satz des Concertes zu beziehender Ansatz und Entwürfe zu einem Marsch in F-dur. Aus der Stellung und Beschaffenheit der Skizzen ergiebt sich, dass die zwei letzten Sätze des Concertes angefangen wurden, als die Arbeit zum ersten Satz schon weit gediehen war, und dass der Marsch während der Composition des ersten Satzes des Concertes entstand.

Die Entwürfe zum zweiten Satz des Concertes sind nur auf die Bildung des Themas gerichtet. Ohne Zweifel haben wir hier die ersten Entwürfe zu genanntem Satz vor uns. Die Arbeit beginnt mit einigen abgebrochenen Skizzen, die von einander verschieden und von der endgiltigen Fassung gleich weit entfernt sind. Hier ist der erste Entwurf (in C-dur),

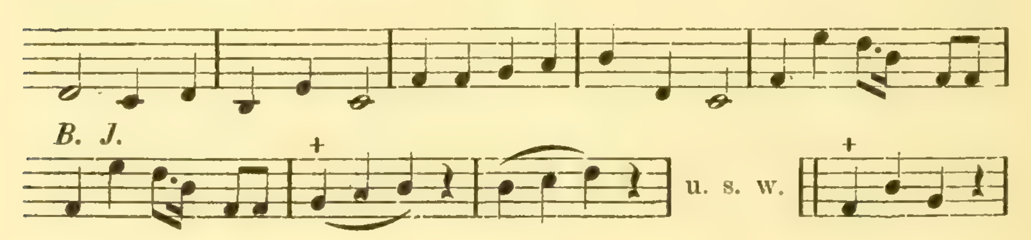


hier der zweite (in H-dur)

und hier der dritte Entwurf.



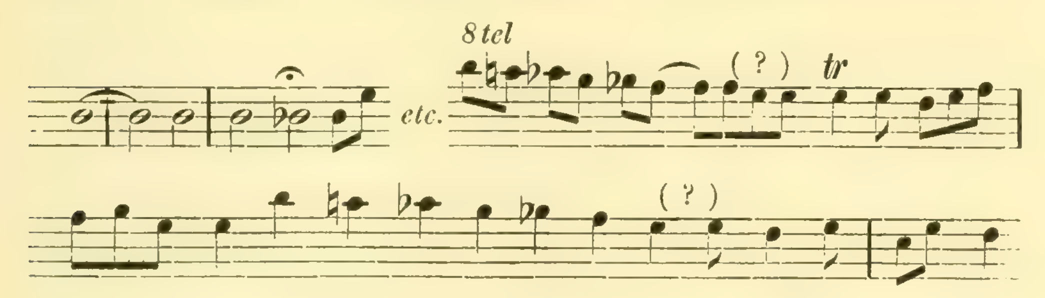
Man wird bemerken, dass in diesen Skizzen ein oder zwei an die endgiltige Fassung erinnernde Motive verändert wiederkehren. Bald nach diesen Ansätzen erscheint ein Entwurf mit drei Varianten,





in dem die bekannte Melodie stückweise und nach drei- oder viermaligem Ansetzen vollständig zum Vorschein kommt. Bei einer Vergleichung mit dem Druck macht sich in der zweiten Variante dieses Entwurfs die richtige Schreibung der 2. Note im 7. Takt des Themas (fisis statt g) bemerkbar.

Der an den Schluss des zweiten Satzes anknüpfende Ansatz zum Anfang des dritten Satzes des Concertes



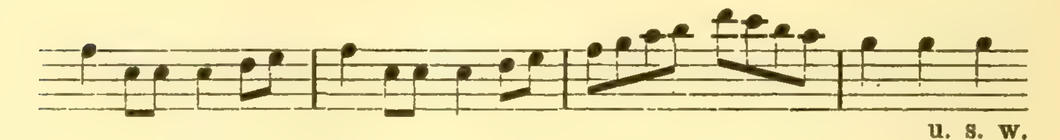
ist undeutlich geschrieben und nicht ganz lesbar, mag aber in seiner Zweifelhaftigkeit doch zum Beweise dienen, dass das Thema des Satzes erst im Werden begriffen war.

Beim Marsch wiederholt sich die Erscheinung, dass auch bei kleinen Gelegenheitscompositionen die schliesslich gewählte Form nicht im ersten Anlauf gefunden wurde.*) Zuerst wird ein Thema (in Es-dur) aufgestellt,

*) In einer schwerlich von Beethoven herrührenden Bearbeitung und mit der Bezeichnung »York'schen Corps 1813« ist der Marsch gedruckt erschienen bei Schlesinger in Berlin.



das gar keine Aehnlichkeit mit dem letztwillig gewählten hat. Dasselbe ist von diesem Thema (in F-dur)



zu sagen. Bei einem dann folgenden Entwurf



kann man eine Annäherung an die endgiltige Fassung beobachten. Erst nach diesen und andern Ansätzen erscheint



ein mit jener Fassung im Wesentlichen übereinstimmender Entwurf.

Besagter Marsch hat seine kurze Geschichte. Geschrieben wurde er ursprünglich für Erzherzog Anton. Dann bekam ihn die böhmische Landwehr. Das ist aus dem Autograph zu ersehen. Dasselbe hatte anfangs die Ueberschrift: »Marcia — Da Beethoven — Für S. K. Hoheit den Erzherzog Anton 1809.«

Später hat Beethoven einige von diesen Wörtern ausradirt, so dass jetzt zu lesen ist: »Marcia (No. I) — Da Beethoven — Für die böhmische Landwehr 1809«.*) Im Jahre 1810 wurde Beethoven ersucht, zu einem Carroussel die Musik zu schreiben.**) Dazu wurde, ausser einem andern, ebenfalls früher componirten, der obige Marsch gewählt, und nur die Instrumentirung wurde geändert. Eine Abschrift zeigt die Ueberschrift: »Zwei Märsche, für Militair-Musik, verfasst zum Carroussel an dem glorreichen Namens-Feste I. k. k. Maj. Maria Ludovika in dem k. k. Schlossgarten zu Laxenburg, von L. van Beethoven«. Später (wahrscheinlich 1822) hat Beethoven dem Marsch ein Trio beigefügt, die Instrumentirung wieder geändert und die Ueberschrift: »Zapfenstreich No. 1« gewählt. In dieser Gestalt sollte er herauskommen. Im Jahre 1822 wurde er mit andern Märschen einigen Verlegern angeboten.***) Da sieht man doch, dass es Beethoven verstand, seine Werke nutzbar zu machen.

---

*) Das in der mitgetheilten Ueberschrift »No. I« hat Beethoven später (wahrscheinlich 1822) beigefügt. — Eine Abschrift zeigt die Ueberschrift: »Marsch für S. K. Hoheit den Erzherzog Anton von Ludwig van Beethoven 1809.« — Dass, wie irgend wo behauptet wird, der Erzherzog Anton die böhmische Landwehr befehligte, ist falsch. Erzherzog Anton hatte mit der böhmischen Landwehr nichts zu thun. Die zwei verschiedenen Ueberschriften des Marsches sind also nicht identisch. Erzherzog Anton, geboren 1779 und ein jüngerer Bruder des Erzherzogs Rudolf, war seit 1804 Hochmeister des deutschen Ordens und als solcher auch Inhaber des Hoch- und Deutschmeister-Regiments. Im Sommer wohnte er meistens in Baden bei Wien. Ob nun der Marsch für das Regiment, dessen Inhaber er war, oder für die Badener Curcapelle bestimmt war, muss dahingestellt bleiben.

**) Beethoven schreibt einmal an Erzherzog Rudolf: »Die verlangte Pferde-Musik wird mit dem schnellsten Galopp bei Euer Kaiserl. Hoheit anlangen.« Damit ist obige Musik gemeint. Der Brief, in dem die Stelle vorkommt, fällt ins Jahr 1810, nicht, wie Köchel (83 Briefe, Nr. 15) meint, ins Jahr 1814.

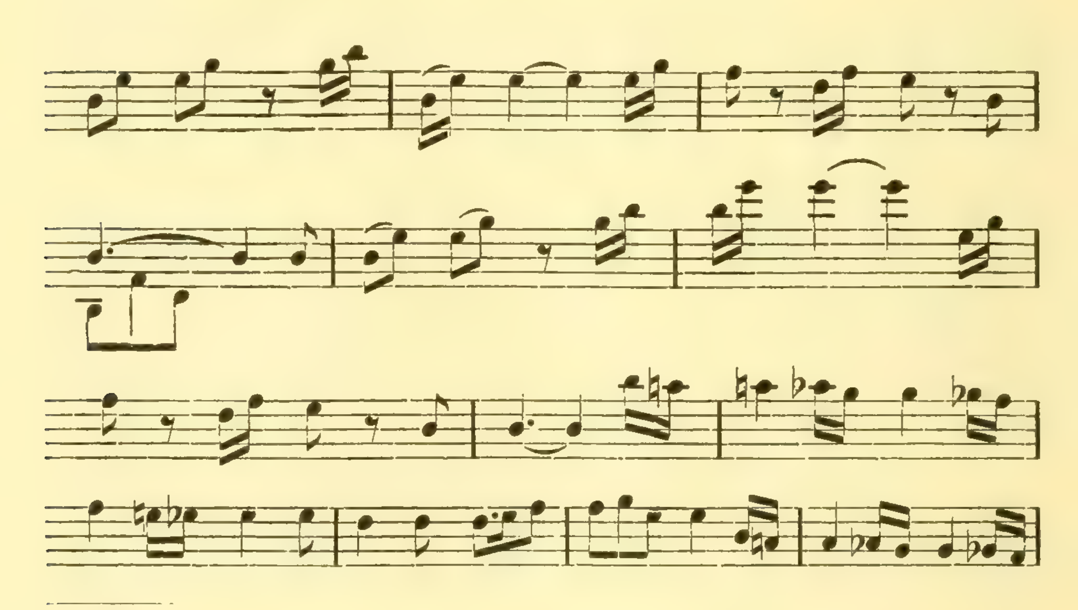
***) Beethoven schreibt am 5. Juni 1822 an Peters in Leipzig u. A.: »Von Instrumentalmusik wäre noch Folgendes: . . . . 4 militärische Märsche mit türkischer Musik.« Am 13. September 1822 schreibt er: »Ich würde Ihnen diese kleinen Sachen schon geschickt haben, jedoch sind unter den Märschen einige, zu welchen ich neue Trios bestimmt habe.« Im Februar 1823 schreibt er: »Ich melde Ihnen, dass vorigen

Wir nehmen nun die andere Abtheilung der Skizzen vor.

Zuerst erscheinen der Reihe nach (S. 1 bis 34) Entwürfe zum ersten, zweiten



und dritten Satz des Concertes in Es-dur.



Sonnabend . . . . ein Zapfenstreich (türkische Musik) statt Marsch abgegangen ist. Ich hielt für besser, Ihnen statt 4 Märschen 3 Zapfenstreiche und einen Marsch zu geben.« An Schott in Mainz wird am 7. Mai 1825 geschrieben: »Von geringern Werken hätte ich 4 gelegentlich geschriebene Märsche für ganze türkische Musik nebst einem Gratulationsmenuett. Das Honorar wäre 25 ♯♯ in Gold.«



Die Skizzen zum ersten und zweiten Satz zeigen von Anfang an eine vorgeschrittene Arbeit. Die meisten Skizzen betreffen den letzten Satz, der hier allmählich seine endgiltige Form erlangt. Die eben mitgetheilte Skizze ist eine der ersten und mag den Standpunkt der Arbeit bei ihrem Anfang bezeichnen.

Zwischen den Skizzen zum Concert finden sich (S. 1 und 13) zwei Briefstellen und (S. 13) Ansätze zur Composition eines patriotischen Liedes.

Die zwei Briefstellen, von denen die erste so,

> *Was können sie noch mehr verlangen — sie haben von mir den Bedienten* f ü r d e n H e r r n *erhalten* — [durchstrichen: *sind sie noch nicht schadlos*] *Welcher Ersatz!!!!! Welch herrlicher Tausch!!!!*

die andere so lautet,

> *Beethoven ist kein Bedienter — Sie wollten einen Bedienten den haben sie nun —*

sind auf einen Streit zu beziehen, den Beethoven mit der Gräfin Erdödy wegen seines Bedienten hatte, den die Gräfin,

bei der Beethoven damals (in den ersten Monaten des Jahres 1809 und früher) wohnte, durch Geschenke verwöhnt hatte.*)

Das erwähnte patriotische Lied ist das Collin'sche Wehrmannslied »Oesterreich über Alles« (Wenn es nur will, ist immer Oesterreich über Alles! u. s. w.). Die Skizzen dazu,



denen bald (S. 35) Entwürfe zu einem andern Gelegenheitsstück folgen,



fallen in eine bewegte Zeit, in die Zeit der Kriegserklärung Oesterreichs an Frankreich. Auf Grund der Daten, welche

---

*) Dass Beethoven einen Brief solchen Inhalts geschrieben und abgeschickt habe, ist nicht bekannt. An Zmeskall schreibt er in einem Briefe ohne Datum: »Ich überlasse Ihnen ganz, die Sache mit meinem Bedienten auszumachen, nur muss die Gräfin Erdödy auch nicht den mindesten Einfluss auf ihn haben. Sie hat ihm, wie sie sagt, 25 fl. geschenkt und monatlich 5 fl. gegeben, b l o s s d a m i t e r b e i m i r b l e i b e n s o l l.« Am 7. März 1809 schreibt Beethoven u. A. an Zmeskall: »Diese Geschichte [mit dem Bedienten] ist wenigstens 3 Monathe alt.« Dass Beethoven schon im November 1808 bei der Gräfin Erdödy wohnte, erfahren wir aus Reichardt's Briefen (I. 167).

sich an einige Ereignisse knüpfen, können jene Skizzen nur im März oder April 1809 geschrieben worden sein.*)

Beethoven, der während der österreichischen Rüstungen, während der Niederlage Oesterreichs und der Besetzung Wiens durch die Franzosen in Wien war, konnte sich den Eindrücken der Ereignisse und der Bewegung, welche sie hervorbrachten, nicht entziehen.**) Er wurde von anhaltendem, auf ein festes Ziel gerichteten Arbeiten und Schaffen abgelenkt. Jene Skizzen sind unter dem unmittelbaren Einfluss der Umgebung entstanden, und die Erscheinungen, welche die nun folgenden Blätter bieten, legen Zeugniss dafür ab, dass Beethoven nicht die Sammlung und innere Ruhe zur Fortsetzung der gewohnten Thätigkeit und zur Ausführung grösserer Werke fand. Die folgenden Blätter zeigen, mit Ausnahme der Arbeit zu einem Sonatensatz, der, nach der Anzahl und Beschaffenheit der Skizzen zu urtheilen, schnell zu Stande kam, keine fortlaufenden grösseren Entwürfe, sondern sind angefüllt theils mit unausgeführt liegengebliebenen Entwürfen, theils mit theoretischen Beispielen und Uebungen, theils mit Bemerkungen verschiedener Art. Als die Zeit, in der diese Stockung der Compositionsthätigkeit am meisten zu bemerken ist, lassen sich die mittleren zwei oder

*) H. J. von Collin's Lieder Oesterreichischer Wehrmänner wurden bei Beginn des Krieges mit Musik von Joseph Weigl und Gyrowetz an öffentlichen Orten in Wien gesungen. Bei dem Liede »Oesterreich über Alles«, das mit andern von Weigl componirten Liedern am 28. März 1809 im grossen Redouten-Saal gesungen wurde, stieg, wie Reichardt (Vertraute Briefe, II. 85) mittheilt, »der Enthusiasm aufs höchste«. Collin sagt im Anhang seiner Gedichte, dass die Landwehrlieder kurz vor Ausbruch des Krieges i. J. 1809 gedichtet worden seien.

**) Ferd. Ries (Biogr. Not. S. 121): »Bei der kurzen Beschiessung Wiens durch die Franzosen im Jahre 1809 war Beethoven sehr ängstlich; er brachte die meiste Zeit in einem Keller bei seinem Bruder Caspar zu.« Das war in der Nacht vom 11. zum 12. Mai 1809. Es ist vielleicht nicht unnöthig, hier zu bemerken, dass die Kriegserklärung Oesterreichs am 9. April erfolgte, dass nach den für Oesterreich unglücklichen Schlachten bei Abensberg, Eckmühl u. s. w. die Franzosen Ende April in Oesterreich und am 9. Mai in die Vorstädte Wiens eindrangen, dass die Schlacht bei Aspern und Esslingen am 21. und 22. Mai und die bei Wagram am 5. und 6. Juli geschlagen wurde. Am 14. October 1809 wurde der Wiener Friede geschlossen.

drei Monate des genannten Jahres bezeichnen. Beethoven hat diese Zeit grösstentheils zu einer andern Arbeit benutzt.*)

Es folgen nun (S. 36 bis 40) Entwürfe zum ersten Satz der Sonate in Es-dur Op. 81a, die wir übergehen, weil sie bereits an einem andern Orte beschrieben sind.**) Dann ererscheinen (S. 41 u. 42) liegengebliebene Entwürfe



und (S. 42) einige Bemerkungen. Aus einer dieser Bemerkungen

> *gleich nach der Arie im Oratorium von Jesus muss ein neues Chor einfallen — Treitschke — kann Bernhard Musik*

geht hervor, dass Beethoven vorhatte, in das damals noch nicht erschienene Oratorium »Christus am Oelberg« nach der ersten Arie einen Chor einzulegen. Friedrich Treitschke oder Carl Bernhard sollte den Text dazu machen. Es ist nicht dazu gekommen. Es folgen weiter: (S. 42) zwei Kanons von Friedemann Bach aus Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes« (II, 2, S. 226 f.) mit versuchter Auflösung des ersten Kanons und (S. 43) Notizen zu einem Briefe an Breitkopf & Härtel in Leipzig, betreffend das damals im Erscheinen begriffene Trio in Es-dur Op. 70 Nr. 2.***) Beethoven schreibt:

> *ich erinnere mich nicht, dass ich* [zu Anfang des Trios] *den* ₵ *wollte sondern* C — *nach dem 2hundertsten Takt muss im Violoncell und Violin so heissen wie hier* [es

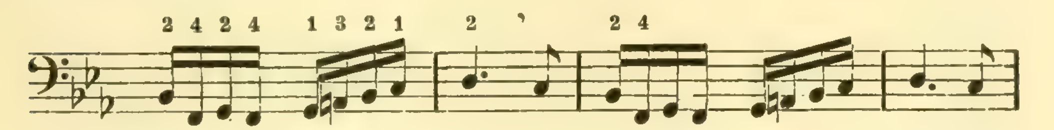
*) Siehe des Verfassers »Beethoveniana« S. 160 f.

**) Siehe den Artikel XIII.

***) Der Brief, den Beethoven gewiss geschrieben und nach Leipzig geschickt hat, scheint verloren gegangen zu sein. Das Trio erschien im August 1809. Am 4. März 1809 gab Beethoven den Verlegern Titel und Widmung an.

folgen zwei Takte aus dem letzten Satz des Trios*)] *nicht aber wie hier* [folgen dieselben zwei Takte, aber mit andern Noten für Violoncell und Violine] *wenn es so wie hier stände war es nicht recht, sondern — Ich erinnere mich nicht ob sich dieser Fehler nicht in die Partitur die sie haben eingeschlichen hat wenigstens war er in den abgeschriebenen Stimmen — sollte sich ein ritardando befinden, so lassen sie solches gleich ausstreichen**)*

Zuletzt kommt eine Stelle aus dem letzten Satz mit sonderbarem Fingersatz.



Dann kommen (S. 45 f.) wieder unbenutzte Ansätze,



eine Bemerkung

die beste Art sich im P. (?) zu üben, ist das worüber man spricht oder denken kann, dass gesprochen wird aufzusuchen

---

*) Die Takte stehen gleichlautend in der Breitkopf & Härtel'schen Gesammtausgabe Seite 31, Takt 5 und 6.

**) Welche Stelle Beethoven hier meint, ist ungewiss.

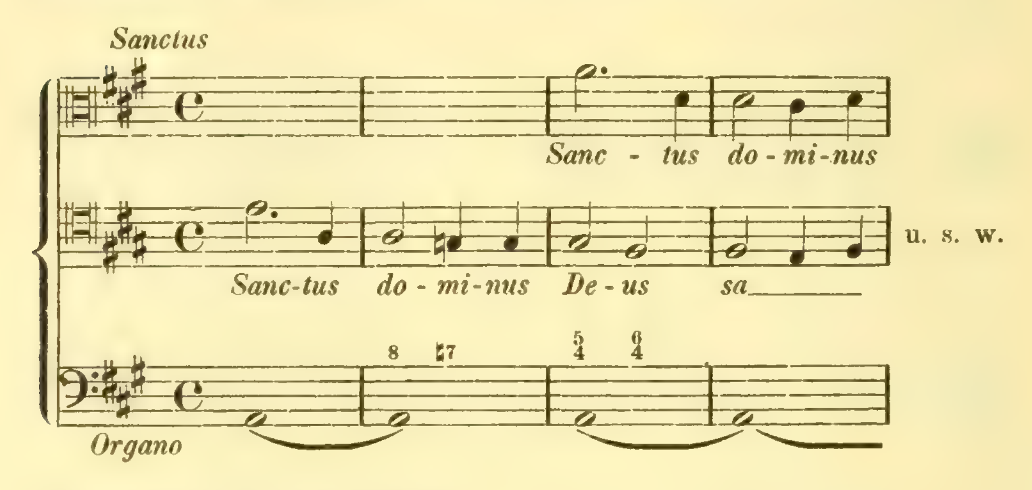
deren Grund wir in Beethovens Schwerhörigkeit suchen, eine Notiz,

Tomaselli — quartett alle Wochen

eine andere Bemerkung

die meiste Fertigkeit in die linke Hand versagt (?)
Gesang in der rechten

ein abgeschriebenes unbekanntes Sanctus für 4 Stimmen mit Begleitung der Orgel,



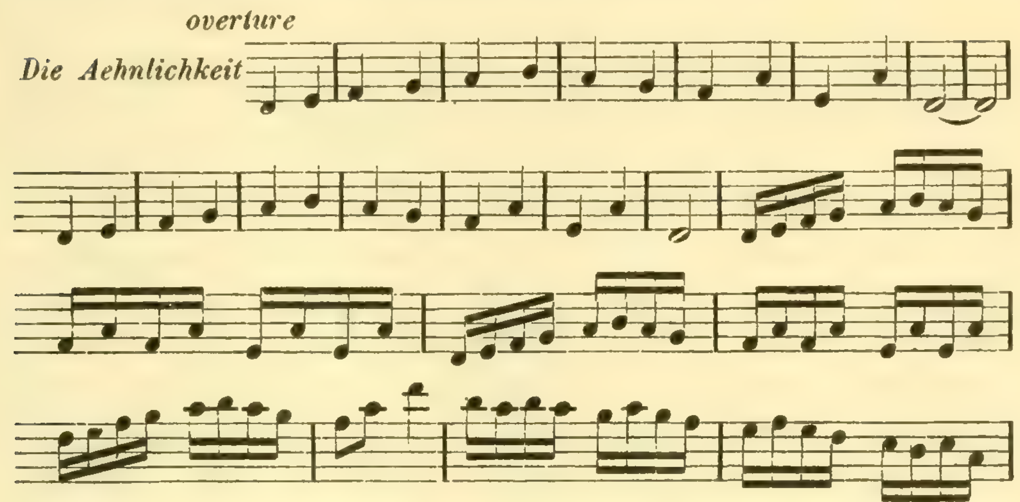
(S. 48 bis 52) ein Beispiel,



das seiner Ueberschrift nicht ganz entspricht, darauf wieder unbekannte Stellen und aus Albrechtsberger's »Anweisung zur Composition« (Ausg. v. J. 1790, S. 100 f.) abgeschriebene »Beispiele der verzögerten 6ten Akkorde«. Hierauf erscheinen (S. 53 bis 58) Entwürfe zu einer »Overture zu jeder Gelegenheit — oder zum Gebrauch im Konzert«, welche bereits an einem andern Orte angeführt sind*), und dazwischen stehen liegen-

*) Siehe Artikel II.

gebliebene Entwürfe zu Liedern und Andeutungen zu einer andern Ouverture. Beethoven schreibt:

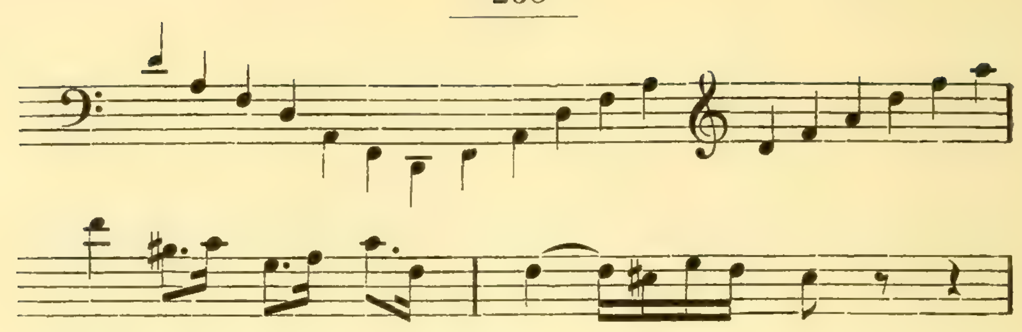


Es folgen (S. 59 bis 64) wieder unbenutzte Ansätze, Entwürfe zu dem italienischen Liede Op. 82 Nr. 2,

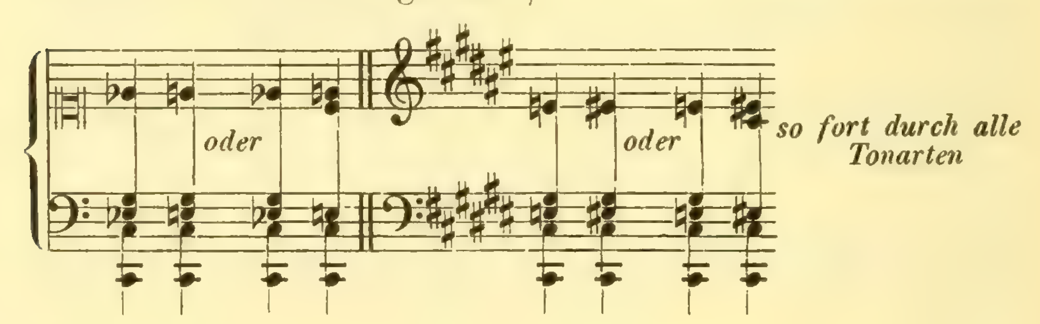


welche jedoch die endgiltige Form nur annähernd und in anderer Taktart erreichen, und ein liegengebliebener Anfang zu einem Clavierconcert.





Nun erscheinen (S. 65 bis 75) Entwürfe zum ersten Satz des Quartetts in Es-dur Op. 74, denen bald (S. 76 bis 96) Entwürfe zu den andern Sätzen des Quartetts folgen. Diese Arbeit ist bereits anderswo vorgelegt worden.*) Es ist hier der Ort, die Vermuthung auszusprechen, dass die Arbeit zum ersten Satz des Quartetts, welche in den vorliegenden Skizzen schon ziemlich weit gediehen ist, schon vor der Kriegszeit begonnen war und dass Beethoven erst jetzt die Ruhe und Stimmung fand, sie wieder aufzunehmen und fortzusetzen. Unterbrochen werden die vorliegenden Arbeiten zum Quartett durch eine Ausweichungsformel,

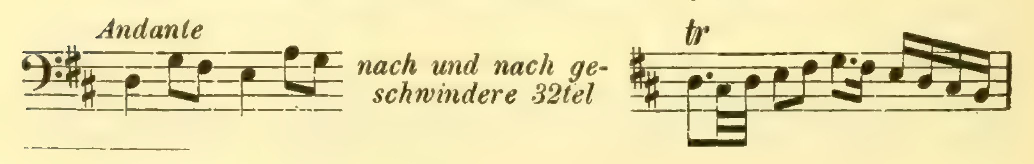


durch eine Notiz,

Vom 4ten an wird des Bedienten Kostgeld wieder bezahlt

durch eine Fortsetzung der Entwürfe zu dem Liede Op. 82 Nr. 2, durch Ansätze zu einem figurirten Stück mit einer Ueberschrift,

Denkmal Johan Sebastian Bachs Quintett



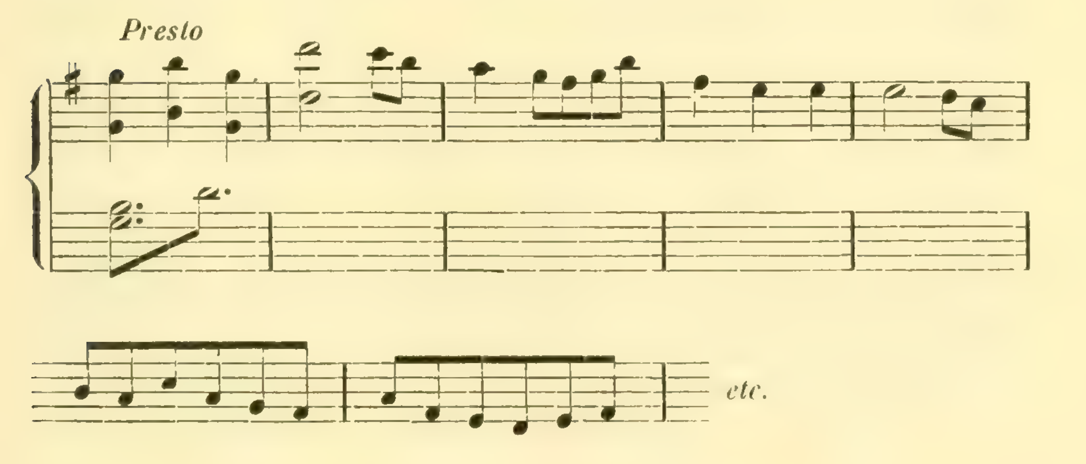
*) Siehe den Artikel XII.



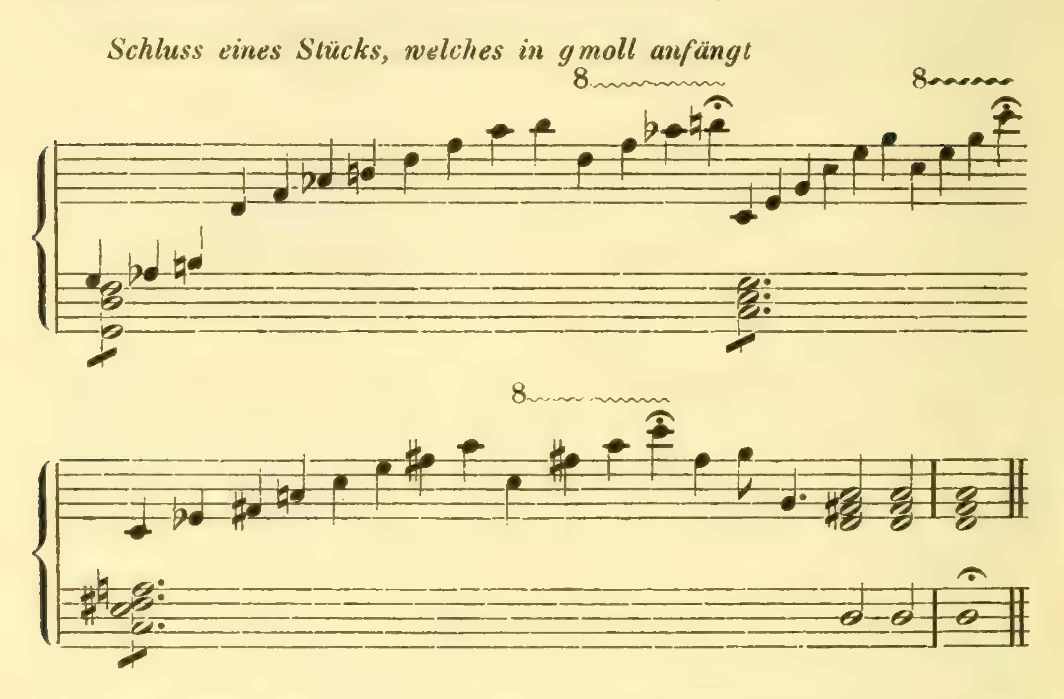
aus der hervorzugehen scheint, dass Beethoven die Absicht hatte, ein Quintett zur Huldigung Bach's zu schreiben, durch den ersten Entwurf zum ersten Satz der Sonatine in G-dur Op. 79,



der den Anfang des Stückes in einer andern Tonart zeigt und dem bald (S. 91) ein anderer, der gedruckten Form näher kommender Entwurf folgt,



durch Andeutungen zu einem Concertstück,

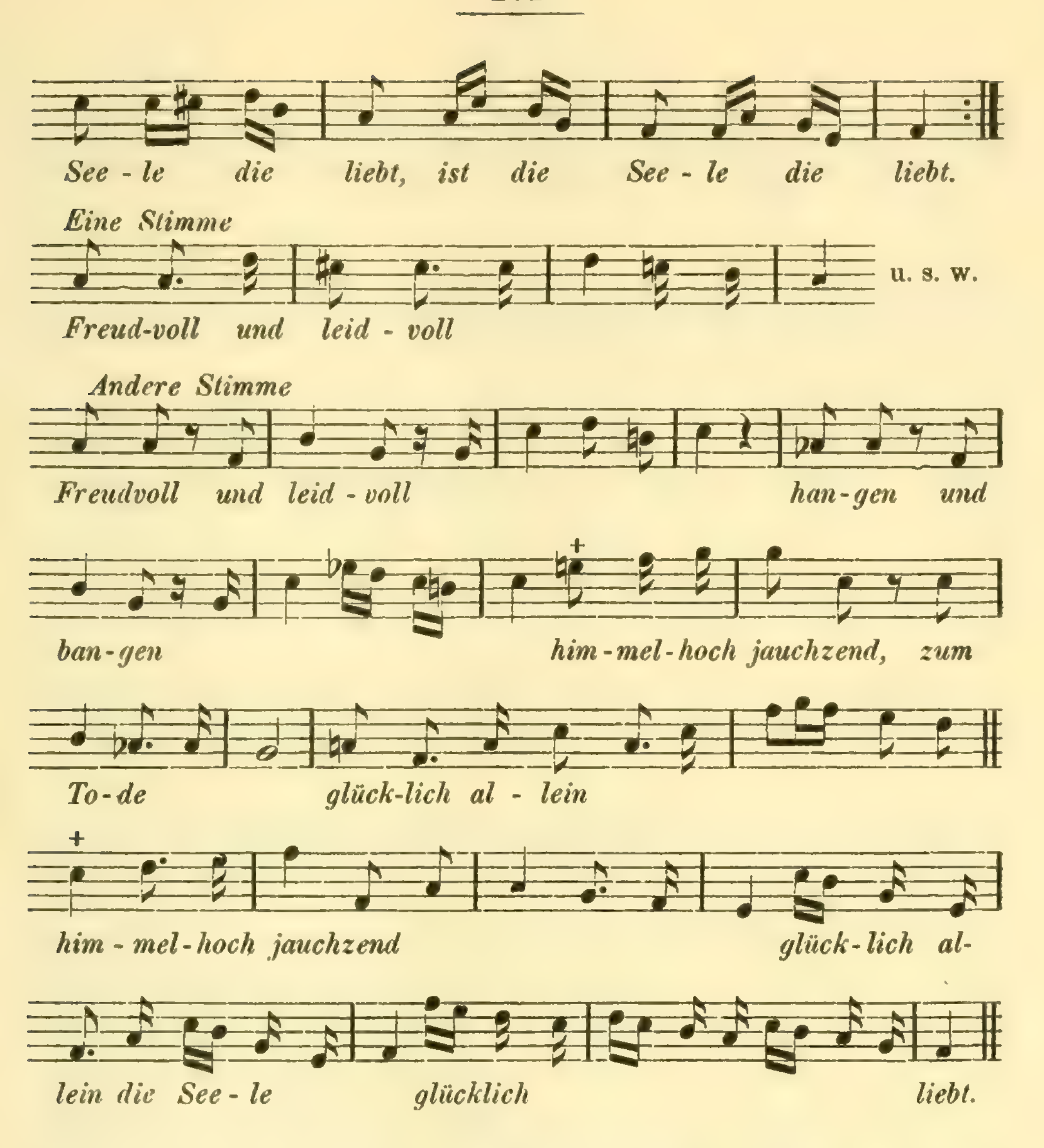


Vielleicht das erste Allegro eines Stücks in einem Conzert so schliessen und nicht in der Tonart selbst, endlich dann das letzte Stück im eigentlichen Ton, worin das erste angefangen.

durch verschiedene andere liegengebliebene Ansätze, durch Entwürfe zum zweiten und dritten Satz der Sonate in Es-dur Op. 81 a*), (S. 82 f.) durch Entwürfe zur Composition des Goethe'schen Liedes »Freudvoll und leidvoll«,



*) Siehe den bereits erwähnten Artikel über die Sonate Op. 81 a.



die jedoch, weil sie mit Clavierbegleitung und zum Theil für zwei Singstimmen gedacht sind, keine Beziehung zur Egmont-Musik (Op. 84) haben*), endlich (S. 92 f.) durch Entwürfe zur Einleitung der Phantasie mit Chor Op. 80.

*) Die Musik zu »Egmont« wurde im Jahr 1810 componirt. Nun findet sich in dem vorne mit der Jahreszahl »1809« versehenen Original-Manuscript des Quartetts Op. 74 beim dritten Satz die Bemerkung: »Partitur von Egmont gleich an Goethe.« Das scheint ein Widerspruch zu sein. Man darf aber daran erinnern, dass die Jahreszahl »1809« nur auf den Beginn der Reinschrift zu beziehen ist und dass, als die obigen Liedskizzen geschrieben wurden, der zweite und dritte Satz des Quartetts in den Skizzen noch nicht fertig, der letzte Satz noch nicht angefangen war.



Die letzteren Entwürfe, denen bald andere folgen werden, bringen, indem sie ein früher gewonnenes Ergebniss bestätigen*), den Beweis, dass bei der ersten Aufführung der Phantasie mit Chor (am 22. December 1808) die Einleitung für Clavier allein, wie wir sie kennen, noch nicht fertig war und dass sie später und erst in der zweiten Hälfte des Jahres 1809 beigefügt wurde. Die vorliegenden Blätter bringen nun zunächst (S. 96 f.) Arbeiten zu den Variationen für Pianoforte in D-dur Op. 76. Voran steht das Thema, das in einer mit dem Druck im Wesentlichen ganz übereinstimmenden Fassung, ohne vorhergehende Skizzen und ohne jede Correctur erscheint, was es wahrscheinlich macht, dass es schon früher fertig war.*) Wir setzen nur den Anfang her.

---

*) Siehe den Artikel XXVIII.

**) Das Thema soll einer Tradition zufolge eine russische Melodie sein. Das ist unwahrscheinlich, lässt sich auch nicht beweisen. In keiner der uns bekannten Sammlungen russischer Melodien ist das Thema zu finden. Beethoven würde, wie er das ja immer gethan, es



Von den Variationen giebt Beethoven meistens nur die Anfänge an, z. B.



---

in den Variationen und in den »Ruinen von Athen«, wo er das Thema auch verwendet hat (sonderbare Idee, eine russische Melodie zu einem türkischen Marsch zu benutzen!), bemerkt haben, wenn es ein entlehntes wäre. Vielleicht hat eine zwischen 1810 und 1820 in Wien beliebte russische Volksmelodie, die einige Aehnlichkeit mit jener hat und über die, ausser Gelinek und andern Componisten, auch Beethoven Variationen geschrieben hat (Op. 107 Nr. 3) Anlass zu einer Verwechslung gegeben.

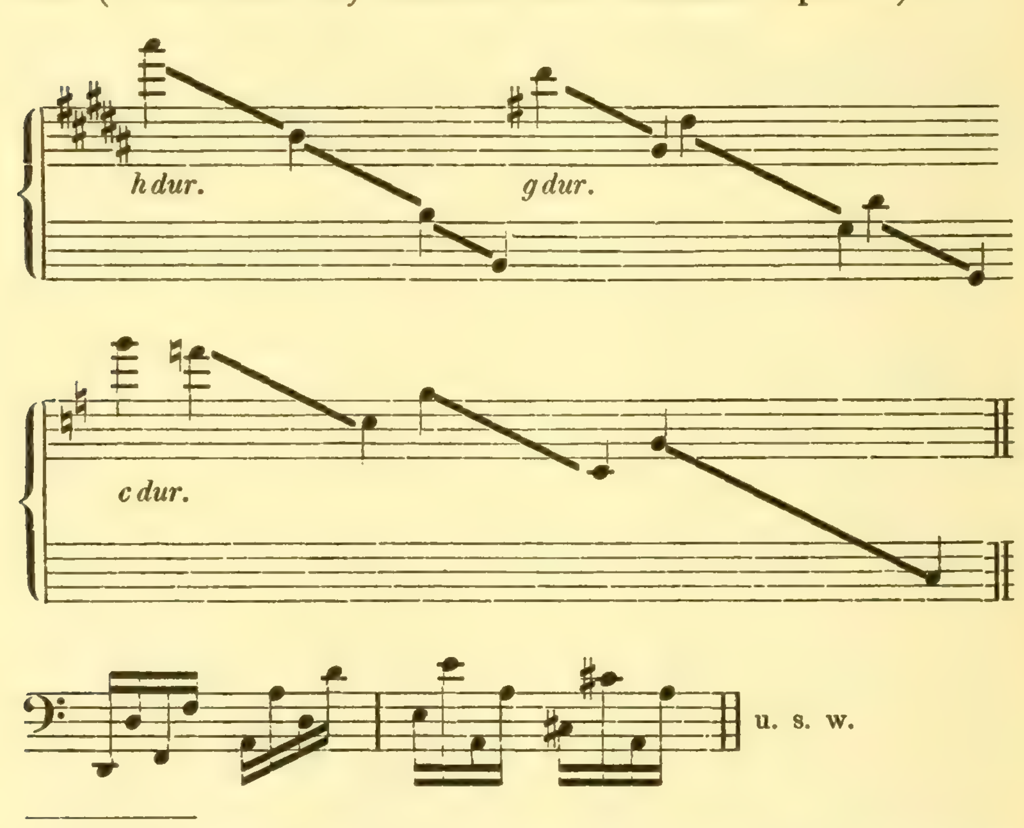
Dann kommt eine nicht ganz lesbare, in ihrem Zusammenhang unverständliche Bemerkung,

> *Auf . . . . . sieht wenn man gar so viel ✕ tragen muss wie wir die ganze Zeit hindurch, sich in die Musik einschleicht und zuletzt jeder andere mit tragen muss*

aus der nur so viel herauszulesen ist, dass Beethoven während der Kriegszeit manches Ungemach zu dulden hatte. Es folgen nun noch (S. 101) Entwürfe zu den Liedern »Der Zufriedene« und »An den fernen Geliebten« (Op. 75 Nr. 6 und 5)



und (S. 103 bis 108) Entwürfe zur Phantasie Op. 77*)



*) Die Phantasie Op. 77 wurde nach Angabe des Erzherzogs Rudolf componirt im October 1809.

in welchen allen die endgiltige Fassung theils ganz, theils annähernd erreicht wird. Die letztgenannten Entwürfe werden unterbrochen durch abermalige Entwürfe zur Einleitung der Phantasie mit Chor



und eine Stelle aus dem ersten Satz der Sonatine Op. 79, deren Vorkommen beweist, dass der Satz inzwischen fertig geworden war. Damit sind wir zu Ende.

Die auf sämmtlichen hier vorgenommenen Skizzenblättern berührten, in der angenommenen Zeit von Februar bis October 1809 theils angefangenen, theils fertig gewordenen gedruckten Stücke sind der Reihe nach:

Marsch in F-dur,
Clavierconcert in Es-dur Op. 73,
erster Satz der Sonate Op. 81[a],
Ouverture Op. 115 (Vorarbeit),
Das Lied Op. 82 Nr. 2 (Vorarbeit),
zweiter und dritter Satz der Sonate Op. 81[a],
Quartett in Es-dur Op. 74,
Variationen in D-dur Op. 76,
die zwei Lieder Op. 75 Nr. 6 und 5
Einleitung für Clavier allein zur Phantasie mit Chor Op. 80,
erster Satz der Sonatine Op. 79 und
die Phantasie Op. 77.

XXX.

Ein Skizzenheft aus dem Jahre 1810,

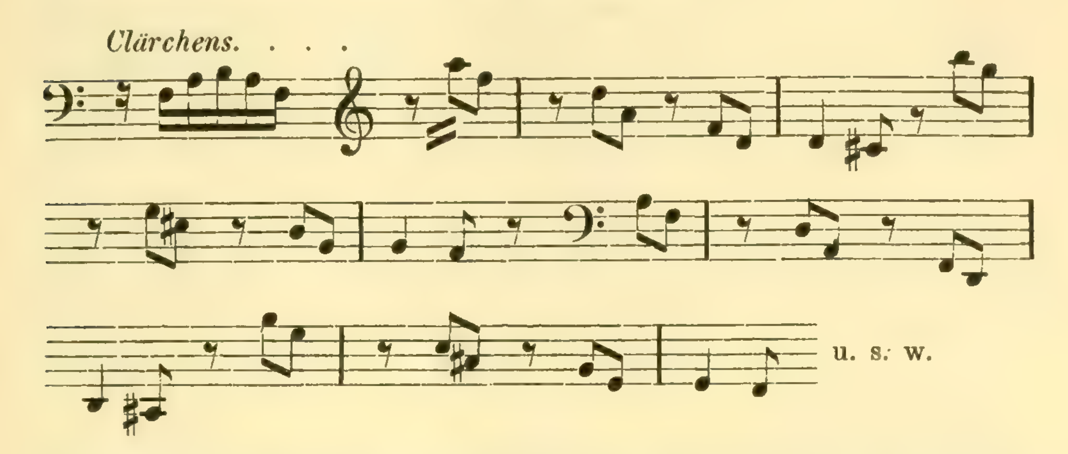
genauer: aus der Zeit zwischen frühestens Januar bis spätestens September 1810, befindet sich in der königl. Bibliothek zu Berlin. Es besteht aus 24 ineinanderliegenden, zum Theil durch einen Faden zusammengehaltenen Bogen und 2 losen Blättern und umfasst im Ganzen 100 grösstentheils mit Tinte, zum Theil mit Bleistift beschriebene Seiten in Querformat. Das Heft ist wahrscheinlich nicht mehr so vollständig, als es früher war. Es können Blätter fehlen. Ohne Zweifel liegen aber die vorhandenen Blätter in der Folge, in der sie beschrieben wurden, so dass das chronologische Ergebniss vielleicht hinsichtlich der Vollständigkeit, sonst aber nicht beeinträchtigt werden kann.

Beethoven hat sich in der angegebenen Zeit bei Skizzirungen nicht auf das vorliegende Heft beschränkt. Er hat auch einzelne Blätter und Bogen dazu benutzt. Diese sind meistens mit Bleistift beschrieben und mögen ausser dem Hause oder bei Spaziergängen gebraucht worden sein. Die da vorkommenden Notirungen werden beiläufig zu erwähnen sein.

Zuerst erscheinen (S. 1 bis 29) Entwürfe zu fast allen Nummern (der Reihe nach Nr. 7, 1, 8, 9, 2, 3, 6) der Musik zu Goethe's »Egmont«.*) Die ersten Entwürfe zu einigen Nummern kommen der endgiltigen Form wenig, die letzten

*) Die Musik zu »Egmont« wurde zum ersten Mal aufgeführt am 24. Mai 1810.

meistens sehr nahe. Ohne Zweifel ist hier die Arbeit zu einigen Nummern begonnen, zu andern fortgesetzt worden. Die erste Skizze, die im Heft erscheint,



bezieht sich auf die Clärchens Tod bezeichnende Scene und zeigt keine Aehnlichkeit mit der gedruckten Form. Noch auf derselben Seite



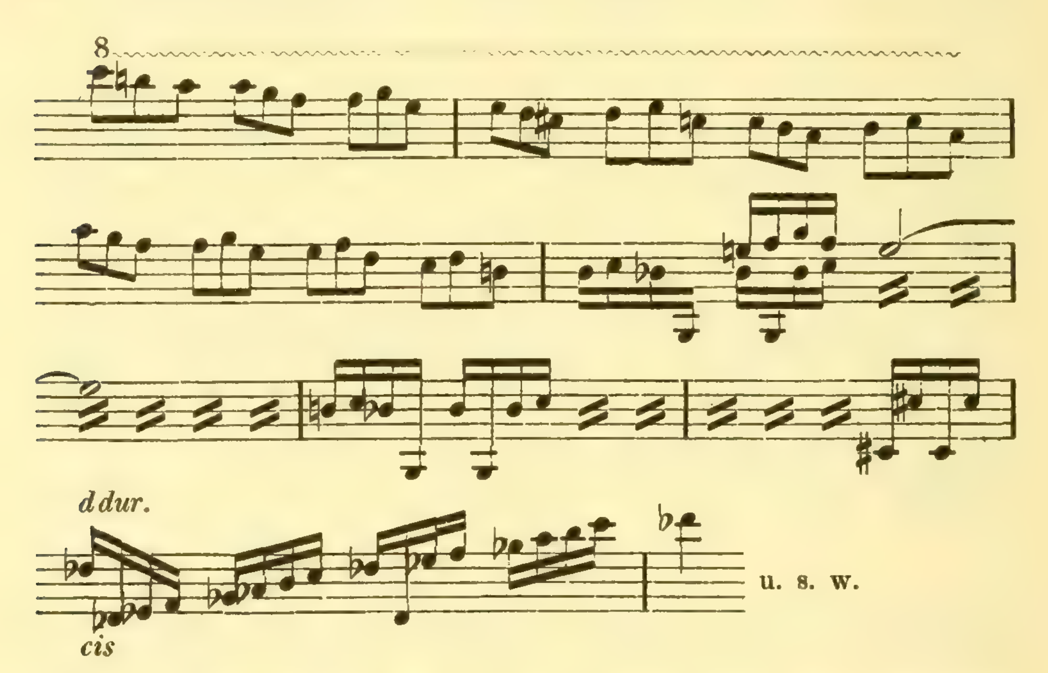
wird die endgiltige Form angebahnt und gefunden.*) Die Entwürfe zu Clärchens erstem Lied kommen von Anfang an



*) Auf einem Bogen, der Entwürfe zu einem Clavierstück in A-moll und zu einem ungedruckten (am 3. Juni 1810 componirten) Marsch enthält, findet sich die Bemerkung: »Der Tod könnte ausgedrückt werden durch eine Pause.«

der gedruckten Form nahe und nähern sich derselben immer mehr.*) Die Ouverture kommt nicht vor.**)

Es kommen nun (S. 30 bis 47) Arbeiten zu allen Sätzen des Quartetts in F-moll.***) Zunächst ergiebt sich, dass die Sätze in der Reihenfolge angefangen wurden, in der sie gedruckt sind. Aus der Beschaffenheit der Skizzen zum ersten Satz geht hervor, dass hier eine an einem andern Orte angefangene Arbeit wieder aufgenommen wurde. Vielleicht haben wir hier meistens nur nachträgliche Aenderungen einzelner Stellen vor uns und war der Satz in seinen Hauptzügen vorher im Entwurfe fertig. In dieser Skizze



hat die erste Violine im 4. bis 7. Takt eine aus vier Sechzehntelnoten bestehende Figur, die eben so im Autograph vor-

*) Früher geschriebene und auf andern Blättern vorkommende Skizzen sind in dem Artikel »Entwürfe zu Clärchens Liedern« verzeichnet.

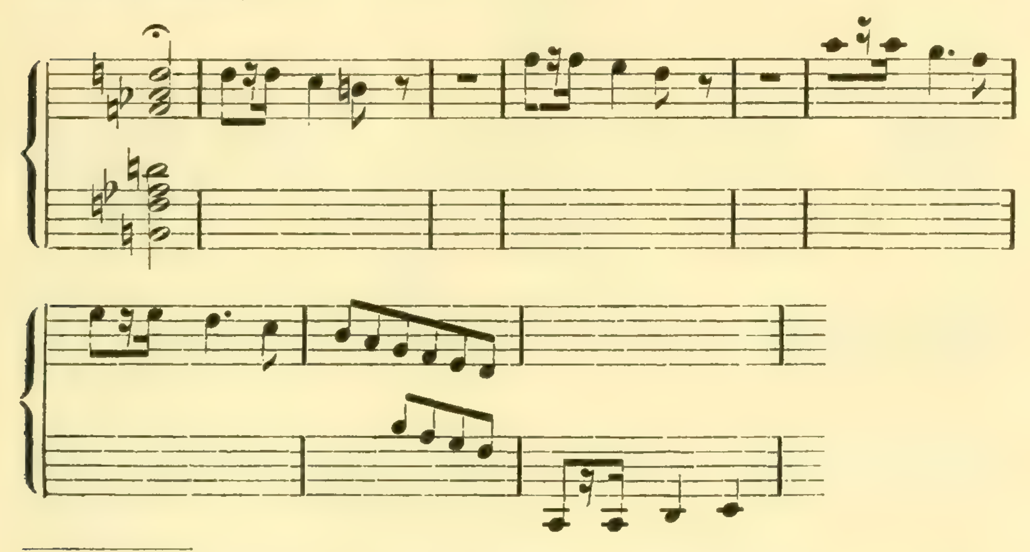
**) Auf anderwärts befindlichen Blättern erscheinen zuerst Skizzen zur Egmont-Ouverture und dann Skizzen zu den ersten drei Sätzen des Trios Op. 97. Daraus geht hervor, dass die Ouverture früher geschrieben wurde, als das Trio. Dem Trio werden wir auch im vorliegenden Heft begegnen.

***) Das Autograph des Quartetts zeigt das Datum: »1810 im Monath October«.

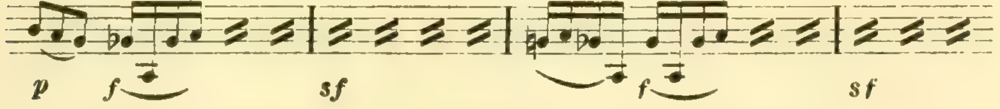
kommt, nicht aber in der alten Originalausgabe.*) Für eine andere Stelle (Takt 8) wählte Beethoven eine andere Tonart. Vielleicht will man da auch ein Schwanken in Betreff der zu wählenden Tonart (ob Des-, Cis- oder D-dur) sehen. Beim zweiten Satz hat Beethoven auch Engführungen versucht,



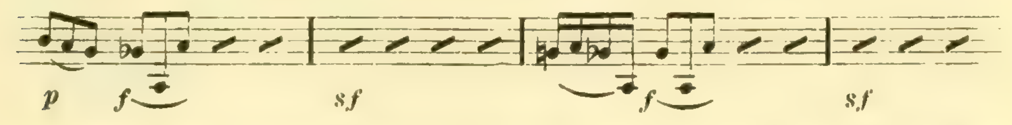
die im Druck nicht vorkommen. Von den übrigen Entwürfen setzen wir einen abgebrochenen Entwurf zum Anfang des dritten Satzes,



*) In den neuen Ausgaben lautet die Stelle eben so, wie in den alten gedruckten Stimmen. Dieselbe Stelle kommt in anderer Lage auch früher vor. Auffallend ist es, dass diese Stelle (Takt 34 f. von Anfang), welche im Autograph ursprünglich so lautete:



und später von Beethoven im Autograph so geändert wurde:



im alten Druck doch so stehen geblieben ist, wie sie ursprünglich im Autograph lautete. Die Breitkopf & Härtel'sche Ausgabe hat hier die jetzige Lesart des Autographs angenommen.



den ersten Ansatz zum Anfang des letzten Satzes



und einen bald darauf folgenden abgebrochenen Entwurf zum Anfang des letzten Satzes selbst her.

Allegretto agitato

languente.

(?)

f

pp

etc.

Zwischen den Entwürfen zum Quartett begegnen wir (S. 34 f.) Notizen zu einem Briefe an Breitkopf u. Härtel, einer Bemerkung

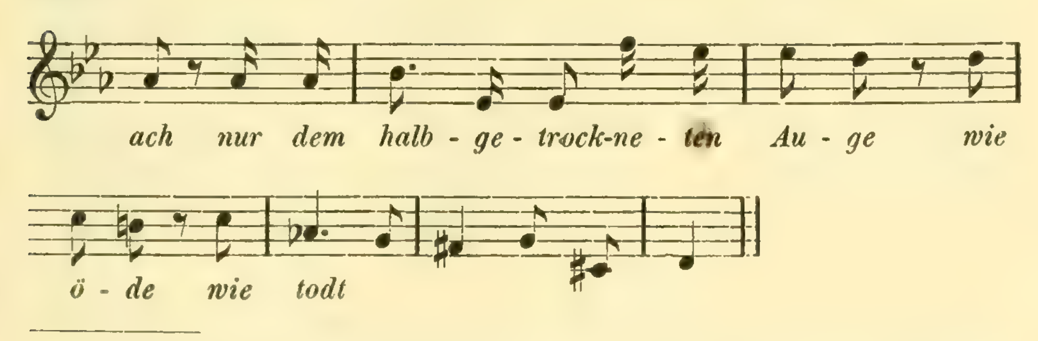
Sich zu gewöhnen gleich das ganze alle Stimmen wie es sich zeigt im Kopfe zu entwerfen

und einem abgeschriebenen Fandango.



In jenen Notizen zu einem Briefe giebt Beethoven die Ueberschriften von fünf Liedern an, verzeichnet aus dem Sanctus der Messe in C-dur die ersten 4 Takte des Chors, giebt einen Fehler im Sanctus an u. s. w.*)

Es folgen nun (S. 48 bis 58) Entwürfe zu den zwei Goethe'schen Liedern »Wonne der Wehmuth« und »Sehnsucht« (Op. 83 Nr. 1 und 2).**) Beethoven nimmt zuerst einzelne Stellen,

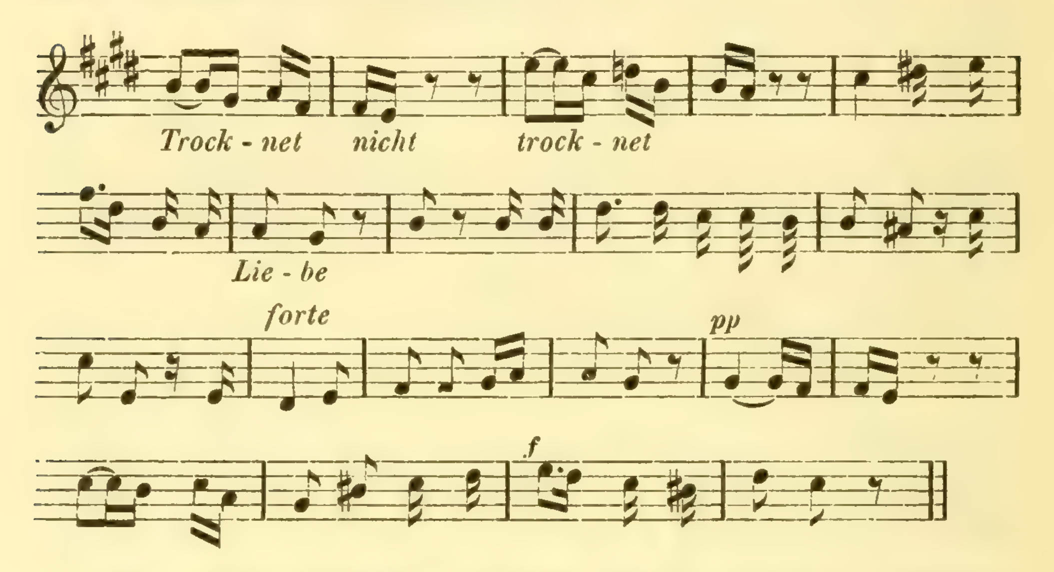


*) Der Brief selbst ist nicht bekannt. Die verzeichneten Lieder stehen der Reihe nach in einer von C. L. Reissig herausgegebenen, im Juli 1810 erschienenen Sammlung. Die Ueberschriften lauten: Lied aus der Ferne, Der Liebende, Der Jüngling in der Fremde, An den fernen Geliebten, Der Zufriedene. Siehe »Thematisches Verzeichniss« der Werke Beethoven's, 2. Aufl., S. 74, 181 u. 182.

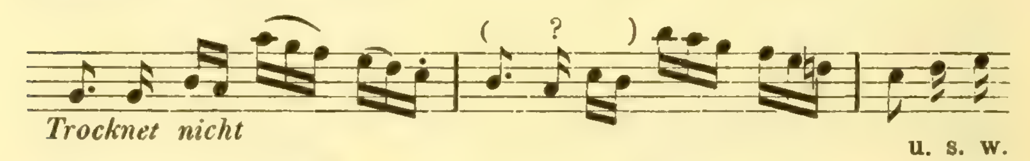
**) Bettina von Arnim schreibt (Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde, II, 194) am 28. Mai 1810 an Goethe: »Dann sang er [Beethoven] noch ein Lied von Dir, das er auch in diesen Tagen componirt hatte: Trocknet nicht, Thränen der ewigen Liebe.«



dann das ganze erste Lied vor.



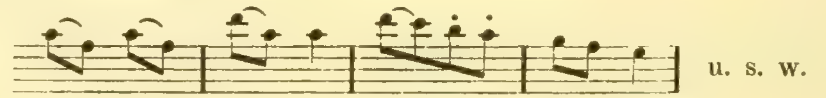
Nach einer Arbeit von einigen Seiten wird die endgiltige Fassung erst annähernd,



dann ganz gefunden. Das andere Lied hat Beethoven auch an einem andern Orte vorgenommen.*) In vorliegendem Heft erscheint es zuerst in dieser Fassung.

---

*) Es ist ein einzelnes Blatt mit einem Entwurf zu einer ungedruckten Ecossaise in D-dur,



mit einem Ansatz zur Composition des Schiller'schen Liedes »In einem Thal bei armen Hirten« und mit Entwürfen zu Goethe's »Sehnsucht«.



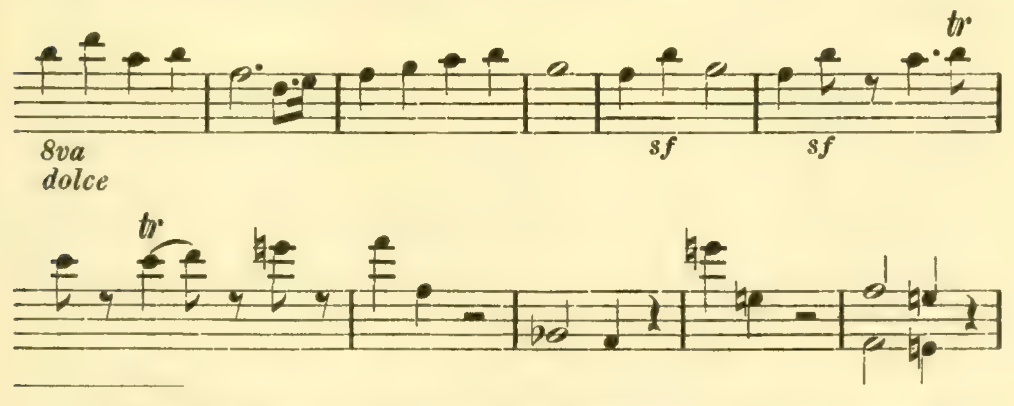
Die Ecossaise (für Blasinstrumente, Triangel u. s. w.) wurde 1810 in Baden componirt.



Später wird auch bei diesem Liede die endgiltige Fassung gefunden.

Nach diesen Liederskizzen erscheinen (S. 59 bis 93) Entwürfe zu allen Sätzen des Trios in B-dur Op. 97. Allem Anschein nach wurden die letzten drei Sätze hier begonnen, nicht aber der erste Satz, der frühere Skizzen voraussetzt. Die gedruckte Lesart wird nicht überall erreicht. Beethoven muss also die Arbeit auf andern Blättern fortgesetzt haben. Jedenfalls findet die Tradition, Beethoven habe zur Composition des Trios neun Jahre gebraucht, nicht ihre Bestätigung.*)

Wir verzeichnen aus den Arbeiten zum ersten Satz den Anfang einer grösseren Skizze



*) Das Trio hat zu Anfang das autographe Datum »am 3ten März 1811«.



und eine abgebrochene Skizze zu der in der Mitte des ersten Theils vorkommenden Melodie in G-dur.



Diese Skizze, in der eine aus zwei rhythmisch correspondirenden Abschnitten bestehende Melodie oder, wenn man anders will, der Vordersatz einer Melodie aufgestellt ist, liefert wieder einen Beleg, wie Beethoven es verstanden hat (und das ist im Druck zu sehen), durch Umgestaltung des einen oder andern Abschnittes jene Gleichförmigkeit aufzuheben, Mannigfaltigkeit herbeizuführen und die einander gegenüber stehenden Theile zu einem Ganzen höherer rhythmischer Ordnung zu vereinigen. Dass solche Umgestaltungen mit Wissen und Willen geschehen sind, ist uns kein Zweifel.

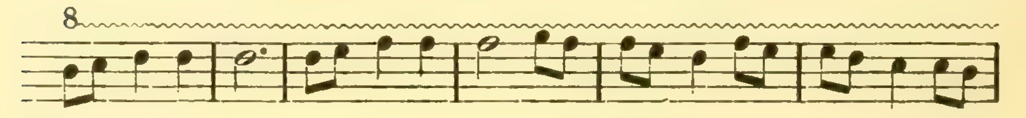
Zum Thema des Scherzos werden verschiedene Ansätze gemacht. Man sehe hier,

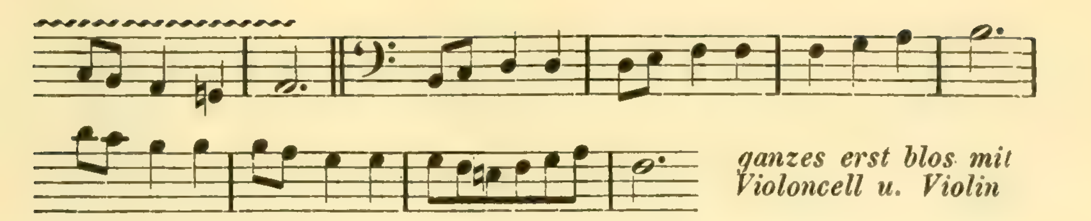


gleich darauf hier

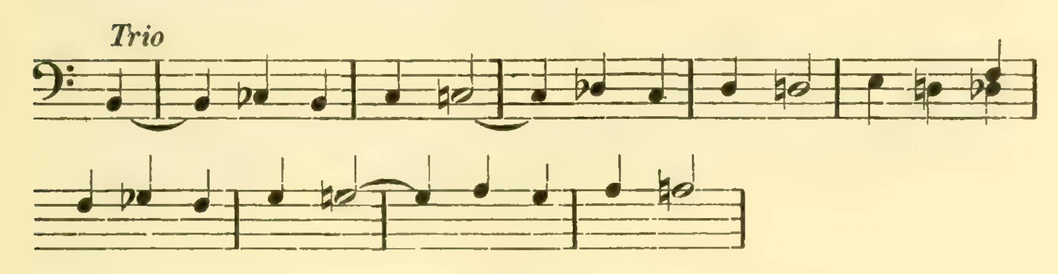


und später hier.





Der Anfang des Trios wird zuerst so:



gleich darauf (in einer Variante) so angedeutet:

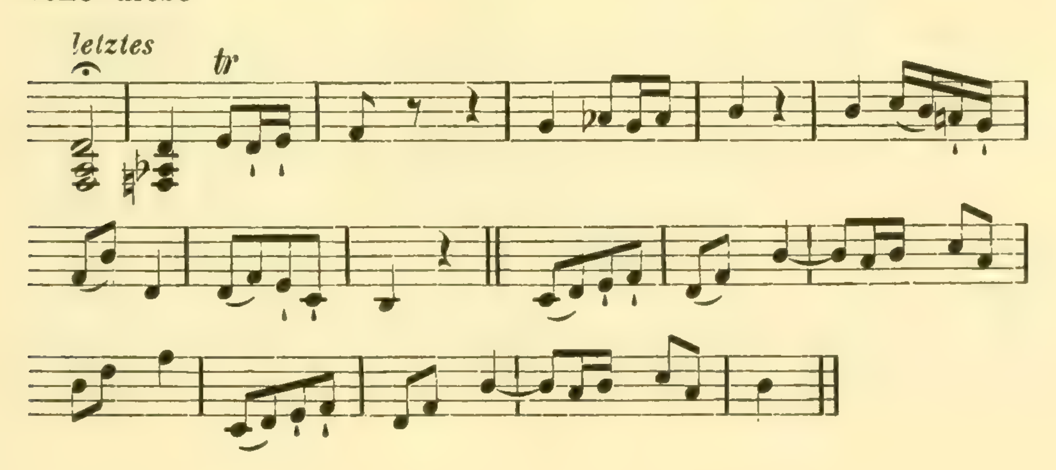


Eine der ersten Skizzen zum dritten Satz lautet so:



Später erscheint die Hauptmelodie in ihrer endgiltigen Gestalt und folgen Arbeiten zu den Variationen.

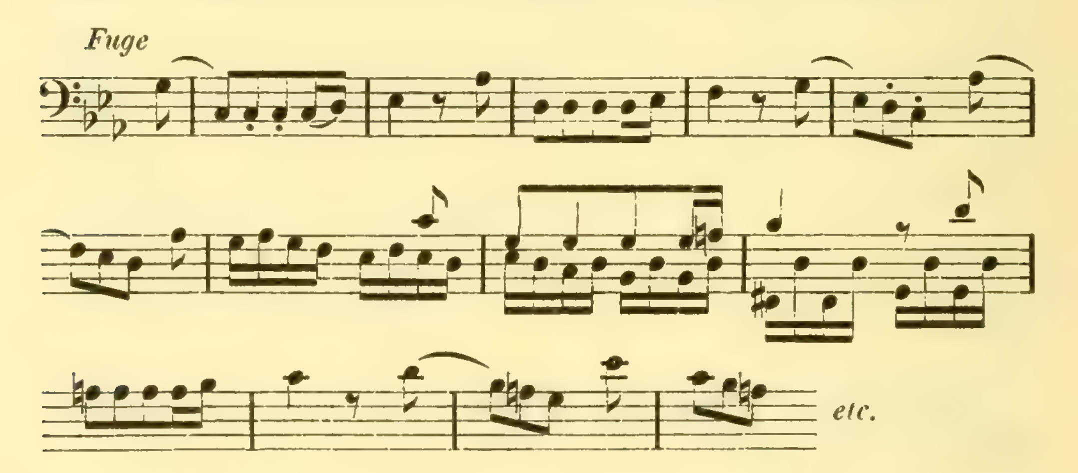
Das Thema des letzten Satzes musste einige Wandlungen durchmachen, bis es so wurde, wie wir es kennen. Man sehe diese



und dann diese Skizze.

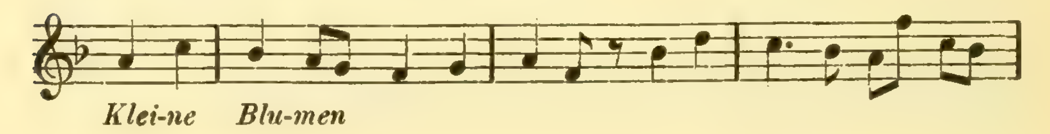


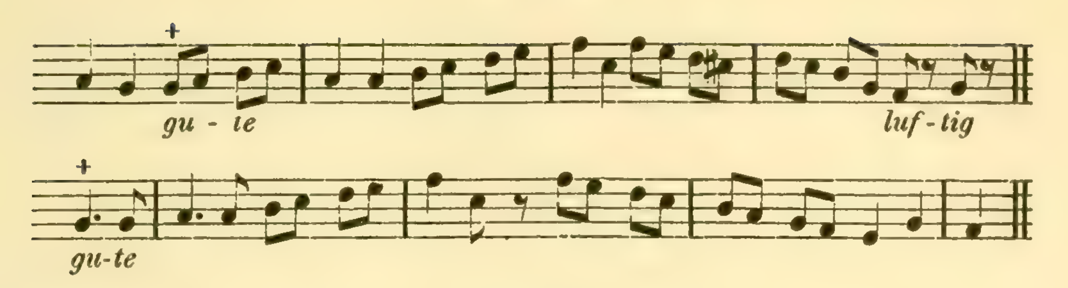
Inmitten der Arbeiten zum Trio begegnen wir, ausser andern liegengebliebenen Entwürfen, fugirten Arbeiten



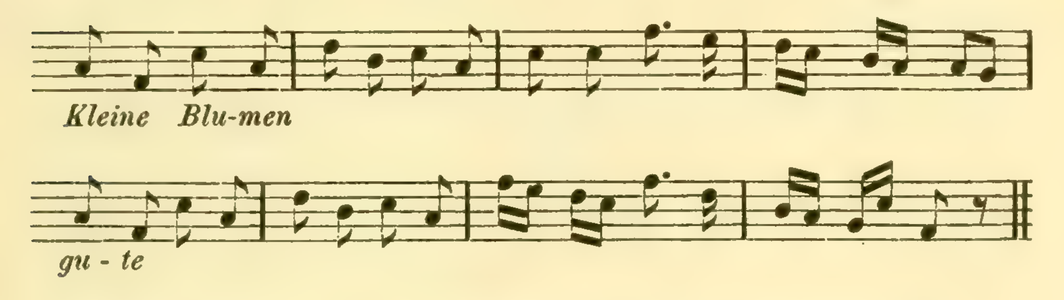
und längeren und kürzeren Stellen aus J. S. Bach's chromatischer Phantasie und Fuge. Beethoven hat beim Abschreiben die Kühnel'sche Ausgabe gebraucht. Aus der Phantasie sind 21 Takte, aus den Fuge die ersten 26 Takte und dann einzelne Takte abgeschrieben.

Es kommen nun (S. 94 ff.) Entwürfe zu Goethe's Lied »Mit einem gemalten Band« (Op. 83 Nr. 3). Gleich der erste Entwurf (mit einer Variante)





kommt der gedruckten Form sehr nahe. Dennoch werden noch andere Weisen gesucht. Eine derselben lautet so:



Mit Entwürfen zu diesem Liede schliesst das Heft.

Das chronologische Ergebniss der Skizzen ist: in der angenommenen Zeit von frühestens Januar bis spätestens September 1810 sind der Reihe nach beendigt oder ihrer Beendigung nahe geführt worden:

die Musik zu »Egmont« Op. 84 (ohne Ouverture),
das Quartett in F-moll Op. 95,
die Lieder »Wonne der Wehmuth« und »Sehnsucht« (von Goethe) Op. 83 Nr. 1 und 2,
das Trio in B-dur Op. 97 (zum Theil Vorarbeit) und
das Lied »Mit einem gemalten Band« Op. 83 Nr. 3.

Diesem Verzeichniss lassen sich einfügen die auf den beiläufig erwähnten Blättern vorkommenden Stücke:

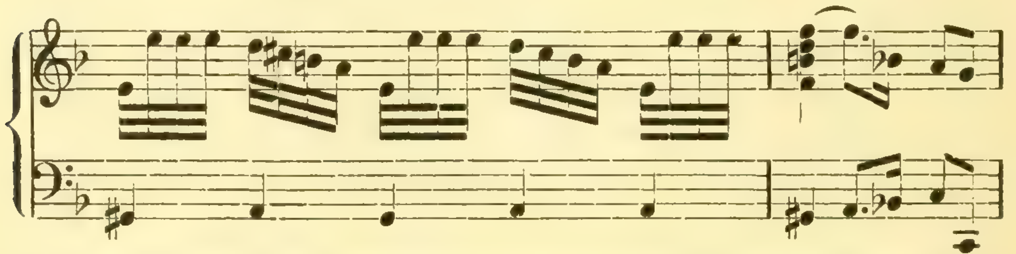
Ouverture zu »Egmont«,
Clavierstück (Bagatelle) in A-moll,
Marsch in F-dur (ungedruckt) und
Ecossaise in D-dur (ungedruckt).

XXXI.

Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1812.

Die wichtigsten der in diesem Buche vorkommenden Skizzen sind bereits in andern Artikeln vorgeführt worden, und kann es hier nur die Aufgabe sein, das Buch in seinem Zusammenhang vorzunehmen und einige früher liegengebliebene Skizzen und Bemerkungen aufzunehmen. Besagtes Skizzenbuch besteht, wie es vorliegt, aus 74 Blättern in Querformat mit 16 Notenzeilen auf der Seite und hat einen neuen (nicht aus Beethoven's Zeit stammenden) Umschlag. Auf Vollständigkeit kann es keinen Anspruch machen. An wenigstens sechs Stellen fehlen Blätter. Ferner ist beim Einbinden ein Blatt hineingekommen, das nicht dazu gehört. Es gehört, mit Ausnahme jenes Blattes, im weitesten Umfange der Zeit von Ende 1811 bis Anfang 1813 an und machte im Sommer 1812 die Reise Beethoven's nach den böhmischen Bädern mit. Der frühere Besitzer des Buches war Gustav Petter in Wien.

Es beginnt (S. 1 bis 3) mit einigen Bemerkungen und mit einer ziemlichen Anzahl verschiedener unbenutzter Skizzen. In der ersten jener Bemerkungen



d. gl. sollten anders als die miserablen enharmonischen Ausweichungen, die jeder Schulmiserabili machen kann, sie sollen — wirklich eine Veränderung in jedem Hörenden (ausgestrichen: Wahrnehmenden) *hervorbringen.*

kritisirt Beethoven eine Stelle, welche ohne Zweifel einem Werke eines andern Componisten entnommen ist. Einige Zeilen später schreibt Beethoven:

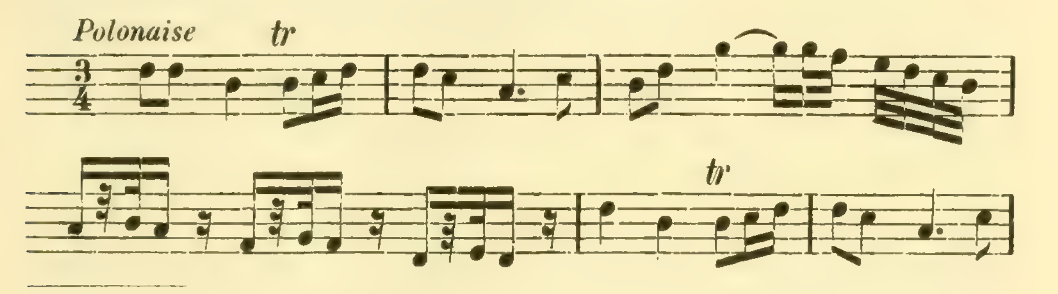
> *Baumwolle in den Ohren am Klavier benimmt meinem Gehör das unangenehm rauschende —*

Es folgen nun (S. 4 bis 70) Entwürfe zu allen Sätzen der Symphonie in A-dur.*) Dazwischen befindet sich (S. 17 u. 18) das nicht zum Skizzenbuche gehörende Blatt (mit Entwürfen zu einigen Nummern der »Ruinen von Athen«, mit einer Bemerkung u. a. m.).**)

Nun kommen (S. 70 bis 142) Arbeiten zu allen Sätzen der achten Symphonie.†) Dazwischen erscheinen (S. 83 und 85) einige auf die Ouverture Op. 115 (mit dem Text »Freude, schöner Götterfunken« u. s. w.) zu beziehende Aufzeichnungen,††) (S. 87) ein Posthornstückchen



und gleich darauf ein Entwurf (in G-dur)



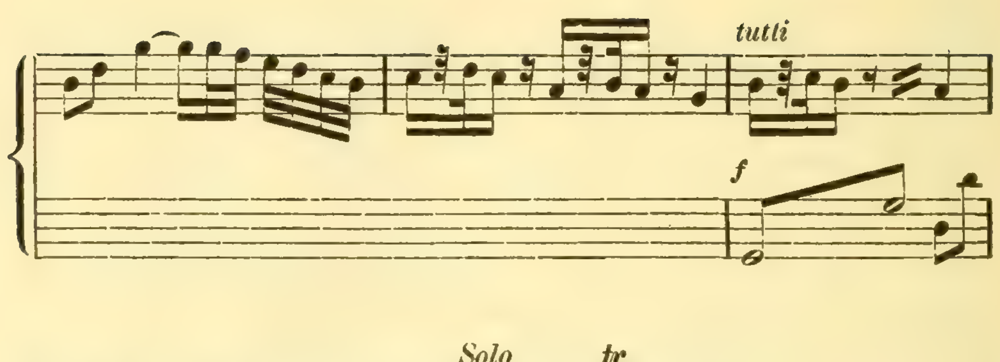
*) Siehe den Artikel XIV.

**) Siehe die Artikel XVII und XXV.

†) Siehe den in der vorvorigen Note erwähnten Artikel.

Bekanntlich hat Beethoven beim 2. Satz der 8. Symphonie einen früher componirten Kanon benutzt. Nach Thayer's Meinung fallen die Skizzen zu jenem Satz, weil sie in der zweiten Hälfte des Skizzenbuches stehen und welche nach unserer Annahme frühestens im August 1812 geschrieben wurden, ins Jahr 1811. Thayer geräth hier mit Schindler ins Gedränge, der (Biogr. I, 196) als Ohren- und Augenzeuge berichtet, dass der Kanon im Frühjahr 1812 entstand.

††) Siehe Beethoveniana S. 37 f. und den Artikel II.



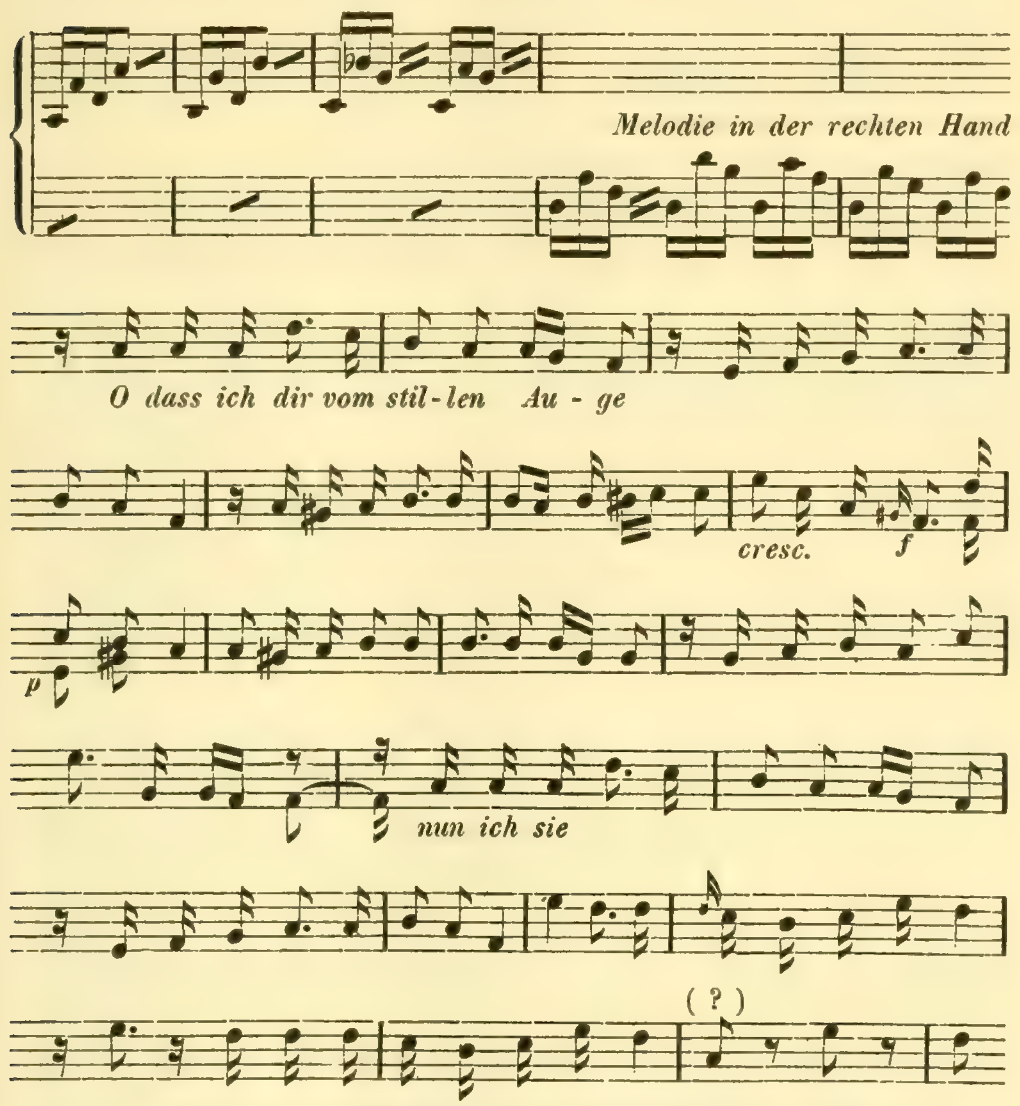


zum Anfang einer Polonaise für Clavier mit Begleitung des Orchesters. Jenes Posthornstückchen muss, nach der davor stehenden Bemerkung, Beethoven dem Postillon abgelauscht haben, mit dem er, sei es in der Richtung nach Franzensbrunn oder nach Teplitz, im August oder September 1812 von Karlsbad wegfuhr.*) Daraus ergiebt sich weiter, dass Beethoven um dieselbe Zeit mit der achten Symphonie, insbesondere mit dem ersten Satz derselben, auf den sich die meisten der umgebenden Skizzen beziehen, beschäftigt gewesen sein muss.

---

*) Beethoven schreibt am 12. August 1812 aus Franzensbrunn (Franzensbad) an Erzherzog Rudolph: »Von Töplitz beorderte mich mein Arzt nach Karlsbad, von da hierhin, und vermuthlich dürfte ich von hier noch einmal nach Töplitz zurück.« Nach andern Briefen war Beethoven am 4. Juli 1812 noch in Wien; am 19. Juli und 8. August war er in Teplitz. Demnach war er zwischen dem 8. und 12. August in Karlsbad. Da der Weg von Franzensbrunn nach Teplitz über Karlsbad geht, so muss Beethoven auf der Rückreise nach Teplitz, wo er am 16. September war, wieder in Karlsbad gewesen sein. Auf diesen Ermittelungen, bei denen einer der zweifelhaften Briefe an Bettina von Arnim, nach welchem Beethoven schon am 15. August in Teplitz gewesen sein soll, nicht berücksichtigt wurde, beruht die Annahme, Beethoven sei im August und wahrscheinlich auch im September 1812 in Karlsbad gewesen.

Zuletzt (S. 144 f.) erscheinen Entwürfe zu den letzten drei Sätzen der Sonate für Clavier und Violine in G-dur Op. 96*) und (S. 148) ein Entwurf



zu dem Liede »An die Geliebte« in der zweiten Bearbeitung (mit Triolen in der Begleitung). Wie man sieht, deutet Beethoven hier zuerst die Begleitung an, und dann schreibt er die Melodie des Liedes, ohne eine Note zu ändern, nieder. Daraus

*) S. Beethoveniana, S. 26.

ist zu ersehen, dass Beethoven, als er die Begleitung suchte, die Melodie im Gedächtniss hatte, dass dieselbe also schon früher componirt war.*)

Die im Skizzenbuch berührten Compositionen sind der Reihe nach:

die 7. Symphonie,
die 8. Symphonie,
die Ouverture Op. 115 (Vorarbeit),
die drei letzten Sätze der Sonate Op. 96 und
das Lied »An die Geliebte« in der zweiten Bearbeitung.

*) Das Autograph der ersten Bearbeitung des Liedes zeigt das Datum: »1811 im December« Die oben entworfene Bearbeitung war für ein Stammbuch bestimmt.

XXXII.

Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1814.

Das vorliegende, im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrte Skizzenbuch ist in Querformat und besteht aus 164 Seiten mit 16 Notenzeilen auf der Seite. Es ist, mit Ausnahme späterer Hinzufügungen und Aenderungen, die meistens mit Bleistift geschrieben sind, fast durchgehends mit Tinte beschrieben. Nach den Daten, welche sich an einige der berührten Compositionen knüpfen, ist als die Zeit, in der es benutzt wurde, die von Februar bis September 1814 anzunehmen.

Die erste grössere Hälfte (S. 1 bis 111) gehört beinahe ausschliesslich der letzten Umarbeitung der Oper »Leonore« oder »Fidelio« an. Von dieser Oper erscheint zuerst (S. 1 bis 31) der Schluss des ersten Finales,



dann (S. 32 bis 82) das ganze zweite Finale,



Des be-sten Königs Wink und Wil-le u. s. w. *Es sucht der Bru-der*

sei-ne Brüder u. s. w.

Dringend, geschwind

Wohl-an, so hel-fet, helft den Ar-men u. s. w.

Chor sehr lebhaft

Be-stra - fet sei der Bö - se-wicht u. s. w.

O Gott O Gott u. s. w

Hin-weg mit die-sem Bö - se-wicht u. s. w.

Vivace

Wer ein hol-des Weib er-

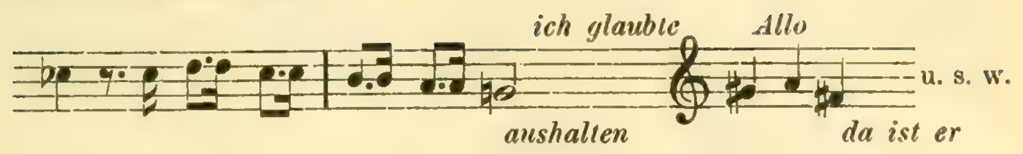
run-gen, stimm in un-sern Ju - bel ein, nie, nie u. s. w.

dann (S. 83 bis 90) der letzte Theil der Arie Florestan's*)

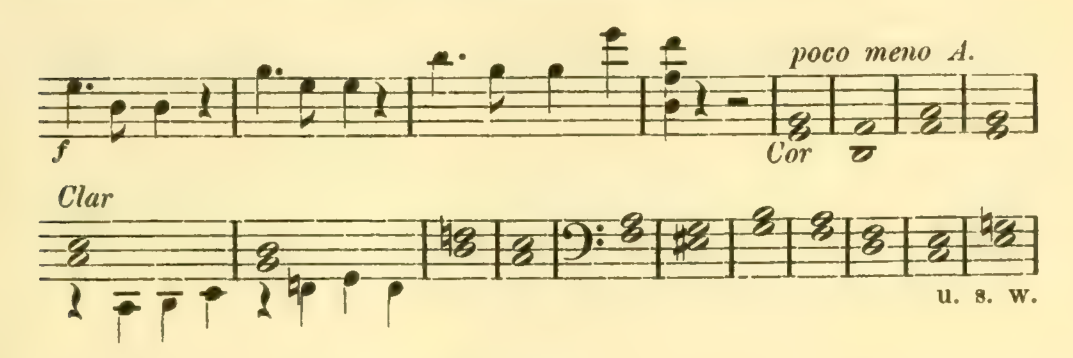


*) Mit Bleistift, also wahrscheinlich ausser dem Hause geschriebene Entwürfe zu Florestan's Arie und zu andern Stücken der Oper kommen auch auf anderwärts befindlichen losen Blättern und Bogen vor. Vgl. »Beethoveniana« S. 74.

und das Melodram,



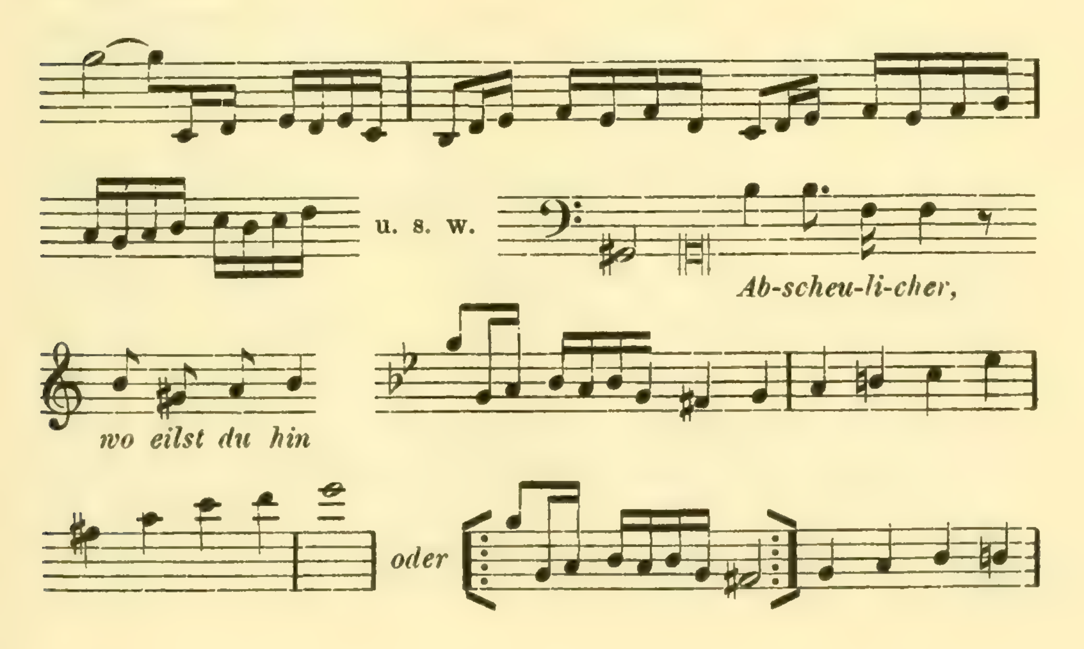
hierauf (S. 91 bis 106) die Ouverture in E-dur



und dazwischen (S. 91) eine Stelle,



nach der es scheint, dass Beethoven vorhatte, das Trompeten-Signal in der Ouverture anzubringen, endlich (S. 108 bis 111) das Recitativ





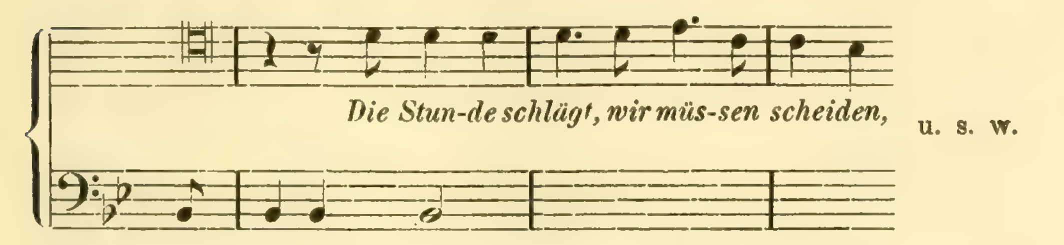
und das erste Vorspiel der Arie Leonorens.



Damit ist die Arbeit zu »Fidelio« zu Ende.*) Die bisher mitgetheilten Skizzen gehören zu den zuerst geschriebenen und zeigen nur zum Theil eine Annäherung an die gedruckte Form. Die zuletzt geschriebenen, oben übergangenen Skizzen stimmen im Wesentlichen mit der gedruckten oder endgiltigen Lesart überein. Fehler im Text, wie z. B. in den mitgetheilten Entwürfen zu Leonorens Recitativ, wo an einer Stelle (vor »Meereswogen«) das Wort »wie« vergessen ist, kommen öfters vor.

*) Beethoven schreibt am 13. Februar 1814 an Brunswick: »Meine Oper wird auch auf die Bühne gebracht, doch mache ich vieles wieder neu.« Ferner findet sich in einem Tagebuch Beethoven's aus dem Jahre 1814 die Notiz: »Die Oper Fidelio vom März bis 15. Mai neu geschrieben und verbessert.« Hiernach lässt sich die Zeit, der die Skizzen angehören, ungefähr ermessen.

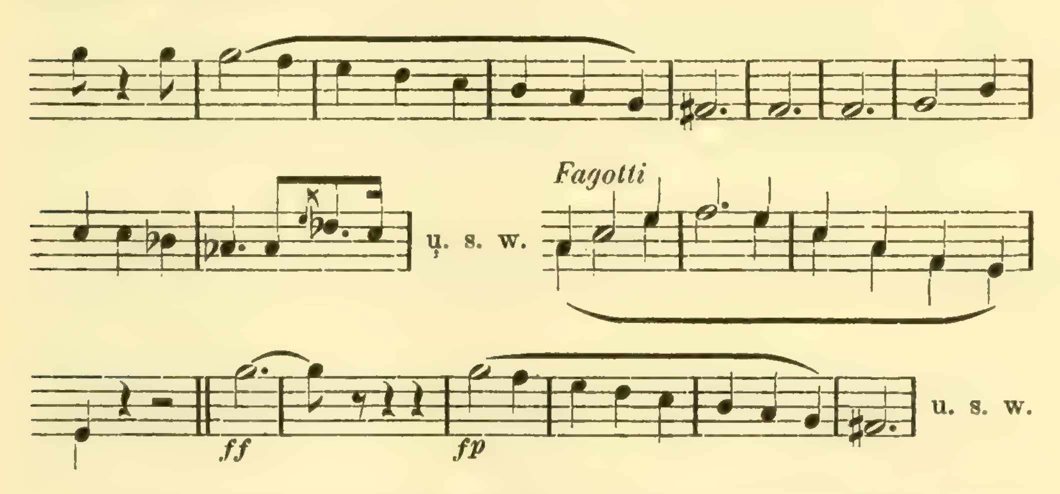
Die Arbeit zum zweiten Finale wurde (S. 70 bis 72) unterbrochen durch die zu einer ungedruckten Gelegenheitscantate (für den Magistratsrath Tuscher).*)



Erwähnenswerth sind ferner eine zwischen den Skizzen zum zweiten Finale (S. 72) stehende Bemerkung



und einige (S. 107) nach Beendigung der Ouverture in E-dur geschriebene, zur Leonoren-Ouverture aus dem Jahre 1806 gehörende Stellen.



Jene Bemerkung ist nach ihrer Umgebung auf eine gegen Ende des Sostenuto assai im zweiten Finale (beim Worte »verlässt«) und in der für die Sängerin Milder bestimmten Partie der Leonore vorkommende Stelle zu beziehen, und geht aus

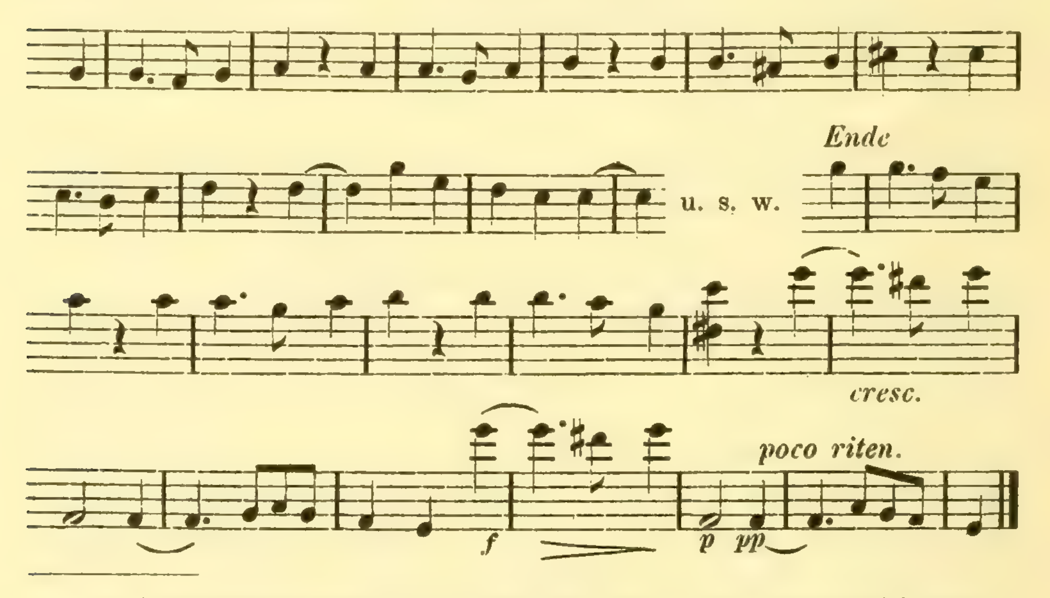
*) Die bisher angenommene Compositionszeit der Cantate (1816) erweist sich hiernach als irrig.

ihr hervor, dass Beethoven das hohe B geflissentlich angebracht hat. Uebrigens kommt das zweigestrichene B auch an andern Stellen der Oper und sogar in der Partie der Marzelline vor. Bei den zur Ouverture in C-dur gehörenden Stellen dachte Beethoven, so scheint es, an einzelne Aenderungen. Die Fagotte sollten beim ersten Eintritt des Hauptthemas mitgehen u. s. w.

Den Entwürfen zur Oper folgen (S. 112 bis 121) Entwürfe zu einer ungedruckten italienischen Gelegenheitscantate (für den Arzt Johann Malfatti),*)



(S. 128 bis 131 und S. 137) Entwürfe zum ersten Satz der Sonate für Pianoforte in E-moll Op. 90**)



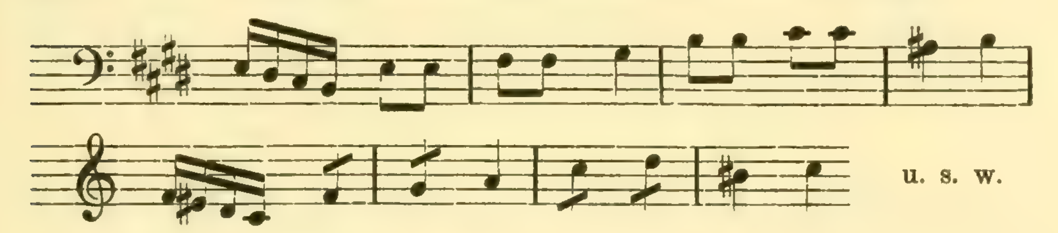
*) Die Cantate wurde in engerem Kreise am 24. Juni 1814 in Weinhaus bei Wien aufgeführt.

**) Das Autograph der Sonate zeigt das Datum: »Wien. Am 16. August 1814.«

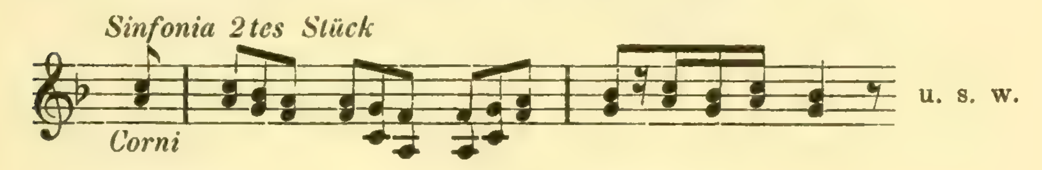
und (S. 133 bis 136 und S. 142 bis 144) Entwürfe zum Elegischen Gesang Op. 118.



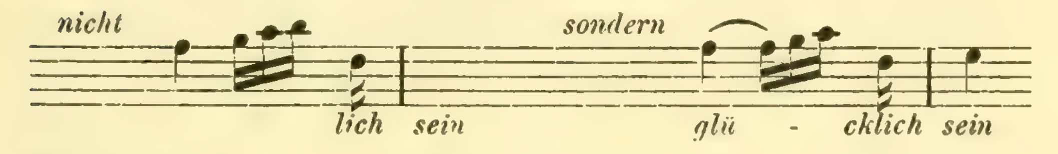
An den zuletzt erwähnten zwei Stücken hat Beethoven gleichzeitig gearbeitet. Bei beiden wird die endgiltige Form erreicht. Zwischen den zu ihnen gehörenden Entwürfen finden sich manche liegengebliebene Entwürfe, darunter Stellen,



die vielleicht ursprünglich zum letzten Satz der Sonate Op. 90 bestimmt waren, und Ansätze zu einer Symphonie.



Ausserdem erscheint eine Aufzeichnung,



mit der die bisher zweifelhafte oder schwankende Lesart einer in Marzellinens Arie vorkommenden Stelle (Takt 6 vor Schluss) endgiltig entschieden ist, und eine Zusammenstellung von Summen,

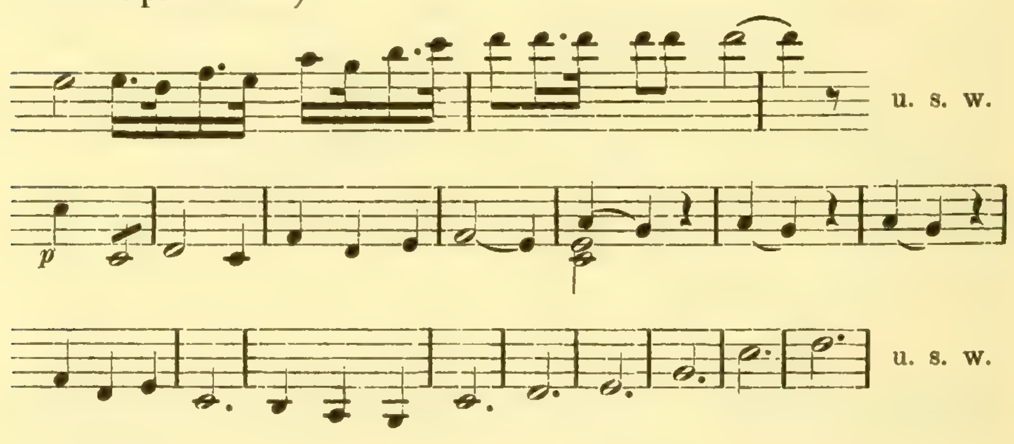
Hamburg *15 # in Gold*
Frankfurt *15 # in Gold*
Carlsruhe *12 # in Gold*
Grätz *120 fl.*
Darmstadt *12 # in Gold*
Stuttgard *12 # in Gold*

welche, so müssen wir annehmen, Beethoven von den Aufführungen seiner Oper in den angegebenen Städten als Honorar für sich und den Dichter Treitschke zu bekommen hoffte.*)

Nun erscheinen noch (S. 148, 149, 161, 162) Entwürfe zu einem ungedruckten »Chor auf die verbündeten Fürsten«,**)



und dazwischen stehen (S. 150 ff.) Arbeiten zur Ouverture in C-dur Op. 115***)



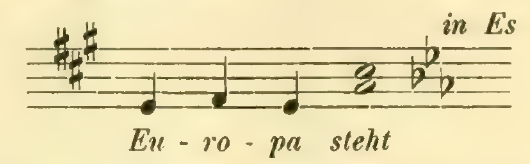
---

*) Mit obigem Ueberschlag der zu erwartenden Einnahmen lässt sich ein Brief (ohne Datum) Beethoven's an Treitschke in Zusammenhang bringen, der kurz vor Beethoven's Benefiz-Vorstellung (18. Juli 1814) geschrieben sein muss und in dem es u. A. heisst: »Wegen der Absendung der Oper ist auch zu reden, damit sie [Treitschke] zu ihrem 4ten Theil kommen und sie nicht verstohlen in alle Welt geschickt werde. Ich verstehe nichts vom Handel, glaube aber . . . . Die Milder hat seit 14 Tägen ihre Arie.« Beethoven's Erwartungen scheinen gänzlich unerfüllt geblieben zu sein. In keiner der genannten Städte ist (nach Angabe der musikalischen Zeitungen u. s. w.) seine Oper vor dem Jahre 1831 zur ersten Aufführung gekommen.

**) Das Autograph zeigt das Datum: »1814 am 31ten September.«

***) Vgl. den Artikel II.

und (S. 160) ein kurzer Ansatz zum ersten Chor der Cantate »Der glorreiche Augenblick«,



der höchstens beweist, dass Beethoven das Textbuch in Händen hatte. Mit Entwürfen zur Ouverture Op. 115 schliesst das Buch.

Die im Skizzenbuch berührten, in der angenommenen Zeit von Februar bis September 1814 bis auf zwei fertig gewordenen Compositionen sind der Reihe nach:

Gelegenheitscantate »Die Stunde schlägt«,
die Oper »Fidelio« in der letzten Bearbeitung,
Gelegenheitscantate »Un lieto brindisi«,
erster Satz der Sonate für Pianoforte Op. 90,
Elegischer Gesang Op. 118,
Chor »Ihr weisen Gründer«,
Ouverture Op. 115 (nicht beendet) und
erster Chor der Cantate »Der glorreiche Augenblick« (nur ein Ansatz).

Die Arbeit zum »Glorreichen Augenblick« ist in einem sich anschliessenden Skizzenbuch fortgesetzt worden.

Wir kommen nun auf »Fidelio« zurück. Mit Ausnahme der ungefähr 50 Takte, welche dem Chor, mit dem das Skizzenbuch beginnt, vorhergehen, sind in letzterem alle Nummern und längeren Abschnitte der Oper vertreten, welche im Jahre 1814 neu componirt wurden. Jene fehlende Stelle ist ohne Zweifel früher auf andern Blättern entworfen worden. Die kleineren Stellen, welche in der letzten Bearbeitung der Oper geändert erscheinen, mag Beethoven theils auf einzelnen Blättern entworfen haben, theils hat er die Aenderung derselben gleich in Manuscripten der früheren Bearbeitungen vorgenommen.*)

---

*) Aus einer Vergleichung der älteren Bearbeitung der Oper (»Leonore«) mit der letzten (»Fidelio«) ergiebt sich Folgendes. Neu componirt wurden i. J. 1814: die Ouverture, das Recitativ der Leonore, der Schluss des ersten Finales ungefähr vom Eintritt Pizzaro's an (Breitkopf & Härtel'sche Partitur S. 154 Takt 4 bis S. 170), das Recitativ

Wie das Skizzenbuch zeigt, wurden die Ouverture und das Recitativ Leonorens zuletzt vorgenommen. Mit diesem Ergebniss lassen sich einige Angaben in Einklang bringen. Die Ouverture wurde nicht bei der ersten Aufführung der Oper (am 23. Mai 1814), sondern erst bei der zweiten (am 26. Mai) gespielt. Auf dem Zettel dieser zweiten Aufführung stand: »Die das vorigemal wegen Hindernissen weggebliebene neue Ouverture dieser Oper wird heute zum ersten Mal vorgetragen werden«. Was das für Hindernisse waren, ist leicht zu errathen. Die Ouverture war noch nicht fertig. Dasselbe sagt auch Treitschke (»Orpheus« v. J. 1841 S. 258).*) War die Ouverture bei der ersten Aufführung noch nicht fertig, so war es noch weniger das Recitativ Leonorens. Es kam erst am 18. Juli 1814 zur Aufführung. Hier stossen wir nun auf Widersprüche.

Die Aufführung am 18. Juli 1814, die zum Benefiz Beethoven's Statt fand, wurde von Beethoven in der »Wiener Zeitung« mit der Bemerkung angezeigt, dass dieselbe »mit zwey neuen Stücken vermehrt« sei. Die Leipziger »Allg. Musik. Zeitung« sagt in ihrem Bericht über die Aufführung, Beethoven habe dazu »noch zwey Arien neu componirt« und in den ersten Act eingeschaltet. »Die erste Arie [fährt der Bericht fort] ward

---

und der letzte Theil der Arie Florestans (S. 174 Takt 1 bis S. 175 Takt 8, S. 176 T. 9 bis S. 182), das Melodram und das zweite Finale. Eingelegt in die Arie Pizzaro's mit Chor wurden 16 Takte (S. 95 T. 7 ff.), in die Introduction zu Anfang des zweiten Actes 2 Tacte (S. 173 T. 4 u. 5) u. s. w. In der ersten Hälfte des ersten Finales wurde eine Stelle (S. 151 T. 14 ff.) um einige Takte erweitert. Im Adagio der Arie Florestans wurden einige Stellen geändert und andere wiederholt. Geändert und gekürzt wurde in der Arie Marzellinens (S. 56 u. 58), im Terzett in A-dur (Nr. 13), im darauf folgenden Quartett (Nr. 14) und Duett (Nr. 15). Im Adagio der Arie Leonorens wurden das Vorspiel und die Singstimme geändert. Gekürzt wurde das Terzett in F-dur (Nr. 5) an mehreren Stellen (S. 73, 76, 77, 79, 80) u. s. w. In mehreren Nummern wurde der Text geändert und die Musik blieb. Einige Nummern der älteren Bearbeitungen fielen bei der neuen ganz weg. Damit wären die wichtigsten und meisten Abweichungen zwischen den früheren Bearbeitungen und der späteren angedeutet.

*) Man findet die Stelle in Schindler's Biographie I, 124.

Hrn. Weinmüller (Rocco) zugetheilt. Schön und von vielem Kunstwerth ist die zweyte Arie, mit vier obligaten Waldhörnern (E-dur), welche Mad. Milder-Hauptmann (Leonore) mit Kraft und Gefühl vortrug«. Treitschke sagt (a. a. O.): »Die siebente [Aufführung der Oper] am 18. Juli wurde Beethoven zum Vortheile statt eines Honorares überlassen. In diese legte er, zu grösserer Zugkraft, zwei Musikstücke, ein Lied für Rocco und eine grössere Arie für Leonore; da sie aber den raschen Gang des Uebrigen hemmten, blieben sie wieder aus«. Das in diesen Berichten erwähnte erste Stück ist die aus den früheren Bearbeitungen herüber genommene Arie Rocco's: »Hat man auch nicht Geld beineben«. Sie kann, wenn Treitschke's Bericht in dieser Beziehung richtig ist, bei einigen späteren Aufführungen, dann aber nicht mehr weggeblieben sein. Was die andere Arie betrifft, so haben die Angaben, sie sei mit vier Waldhörnern begleitet gewesen und sie sei später wieder weggeblieben, zu der Vermuthung Anlass gegeben, die nachträglich componirte und bei jener Aufführung von der Leonore gesungene Arie sei verloren gegangen, wie denn z. B. Otto Jahn im Vorwort zum Clavierauszug der »Leonore« sagt: »Von dieser neuen Arie habe ich keine nähere Kunde«. Das Skizzenbuch giebt uns nun die Gewissheit, dass die »neue« Arie Leonorens keine andere ist, als die uns bekannte, in allen Clavierauszügen des »Fidelio« stehende, und dass die Angaben jener Berichterstatter zum Theil unrichtig sind. Dieses Ergebniss wird unterstützt durch das geschriebene Textbuch, das bei den ersten Aufführungen der Oper und auch später im Wiener Hofoperntheater (Kärnthnerthor-Theater) gebraucht wurde.*) In diesem Textbuch sind nachträglich und, nach

---

*) Das Textbuch wird im Archiv des Hofoperntheaters aufbewahrt und hat den Titel:

Leonore.
Eine Oper in zwey Aufzügen.
Nach dem Französischen neu bearbeitet.
In Musik gesetzt
von Ludwig van Beethoven.
Für das k. k. Hofoperntheater
1814
Druck und Aufführung.

der Handschrift zu urtheilen, gleichzeitig an zwei Stellen Aenderungen vorgenommen worden, zuerst bei der Arie Rocco's und dann bei der Arie Leonorens, also bei den zwei Stücken, die am 18. Juli 1814 als neu aufgeführt wurden. Der Text zu Rocco's Arie stand anfangs nicht darin, sondern ist später eingetragen worden, und die Worte zu Leonorens Arie, die anfangs theilweise anders lauteten, sind später so geändert worden, wie sie jetzt lauten.

In erwähntem Textbuch lautete der Text der Arie Leonorens ursprünglich so:

Recitativ.

Abscheulicher! Wo eilst du hin?
Was hast du vor in deinem Grimme?
Des Mitleids Ruf, — der Menschheit Stimme, —
Rührt nichts mehr deinen Tigersinn?
Wohlan, Gefahren rasch entgegen!
Mein Gatte lebt, die Liebe ruft!
Verein uns Qual und Kerkergruft!
Sein Loos zu theilen, sei mein Segen.

Arie.

O du, für den ich alles trug,
Könnt ich zur Stelle dringen,

Das Wort »Leonore« wurde später durchstrichen, und wurde dafür mit Rothstift hingeschrieben: »Fidelio«, ein Beweis, dass die umgearbeitete Oper ursprünglich den früheren Namen behalten sollte. Auf der zweiten Seite steht u. A.: »Hr. Umlauf dirigirt.« Beethoven ist als Dirigent nicht genannt. Am Schluss des ersten Actes steht: »Spielt eine Stunde — 1/4 Stunde zum Sitzen.« Am Schluss des zweiten Aufzugs steht: »Spielt im Ganzen 1 3/4 Stunde.« Bei dieser Zeitmessung ist wohl auf Rocco's Arie keine Rücksicht genommen. Auf der letzten Seite stehen die Bemerkungen:

Die Aufführung wird gestattet.
P. Hofstelle, Wien d. 12. May 1814.
N. N. [Name unleserlich.]
Die Wiederaufführung wird gestattet.
Von der k. k. Polizey-Hofstelle.
Wien, den 25. October 1822.
Zettler.

u. s. w.

Wo Bosheit dich in Fesseln schlug,
Und süssen Trost dir bringen!
Ich folg dem innern Triebe,
Ich wanke nicht,
Mich stärkt die Pflicht
Der treuen Gattenliebe.

Hier kann nun die Frage aufgeworfen werden: hat Beethoven diesen Text componirt? Mit dem Text der Bearbeitungen aus den Jahren 1805 und 1806 stimmt er nicht überein. Die Worte des Recitativs lauten in den früheren Bearbeitungen ganz anders, als oben, und in der Arie fehlen die in der Bearbeitung aus dem Jahre 1806 vorkommenden, dem obigen Text vorhergehenden Verse:

Komm, Hoffnung, lass den letzten Stern
Der Müden nicht erbleichen!
Erhell ihr Ziel! Sei's noch so fern,
Die Liebe wirds erreichen.

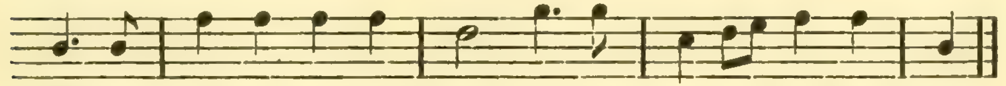
Fast eben so wenig, wie mit dem Text der früheren Bearbeitungen, stimmt der mitgetheilte Text mit dem der Fidelio-Partitur überein. Letztere hat Worte und Zeilen, die im Textbuch fehlen, und umgekehrt. Es ist klar, eine Composition jenes Textes ist nicht vorhanden. Hier ist nun zweierlei möglich. Entweder hat Beethoven den Text componirt und ist die Composition verloren gegangen, oder Beethoven hat den Text nicht componirt. Das Letzere ist das Wahrscheinlichere. Man kann dafür folgenden Grund geltend machen. Wie das Skizzenbuch zeigt und wie es die Sache gebot, hat Beethoven, als er zur Umarbeitung der Oper schritt, zuerst die wichtigsten Stücke vorgenommen, nämlich diejenigen Nummern, in denen der Gang der Handlung am meisten geändert worden war. Diese Nummern sind die beiden Finale. Später wurden die kleineren und diejenigen Stücke und grösseren Abschnitte in Angriff genommen, bei denen Gründe anderer und verschiedener Art (Beachtung des musikalischen Ausdrucks zur wirksamen Hervorhebung einzelner Stellen, Gedrängtheit der Form, Rück-

sichten auf Sänger u. dgl.) massgebend waren. Dass nun Beethoven das in Bezug auf die Handlung unwichtigere Recitativ und die Arie Leonorens mit dem angeführten Text früher vorgenommen habe, als die beiden Finale, ist nicht anzunehmen. Und dass das nicht später geschah, dafür bürgt das Skizzenbuch. Wenn nun der Text nicht componirt war, so ist es selbstverständlich, dass bei den ersten sechs Aufführungen der Oper im Jahre 1814 keine andere Bearbeitung des Recitativs und der Arie Leonorens gesungen werden konnte, als die vorhandene, nämlich die aus dem Jahre 1806. Sprach doch nichts gegen den alten Text. —

XXXIII.

Ein anderes Skizzenbuch aus dem Jahre 1814,

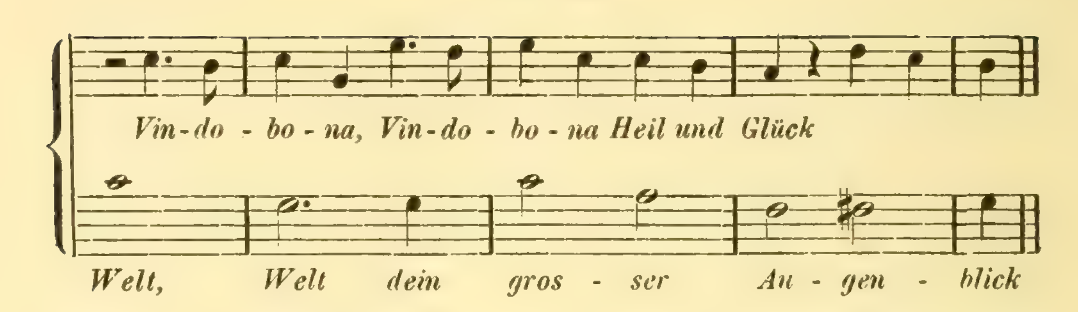
bestehend aus 140 Seiten in Querfolio mit 16 Systemen auf der Seite, gehört der Zeit von ungefähr August bis December 1814 an. Besitzer desselben ist Ernst Mendelssohn Bartholdy in Berlin. Die erste grössere Hälfte (S. 1 bis 97) ist beinahe ausschliesslich mit Arbeiten zu allen Nummern der Cantate »Der glorreiche Augenblick« (Op. 136) angefüllt.*) Nur fehlt der Anfang des ersten Chors. Die ersten Textworte, die erscheinen, sind die im ersten Chor: »Wer muss die hehre sein« (Breitkopf & Härtel'sche Partitur Seite 7). Fast jede Textstelle kommt mehrmals vor und hat erst nach wiederholter Vornahme ihren endgiltigen musikalischen Ausdruck gefunden. Der Anfang des Schlusschors z. B. kommt wenigstens viermal vor. Hier



eine der ersten Fassungen. Später

---

*) Die Cantate wurde zum ersten Mal aufgeführt am 29. November 1814. In dem Vorwort der bei T. Haslinger in Wien erschienenen Partitur wird u. A. bemerkt: »Beethoven, von den Umständen gedrängt, schrieb dieses grosse Werk in äusserst kurzer Zeit.« Wenzel Tomaschek, der Beethoven im Jahre 1814 besuchte, fand ihn am 10. October mit der Skizzirung der Cantate beschäftigt. Am 24. November wurde copirt. S. »Libussa« 1846 S. 359, 1847 S. 430.



wird ein Doppelthema für den Chor aufgestellt. Das mit den Worten »Dem die erste Zähre« beginnende Stück (Part. S. 60) ist einmal als »Gebeth« bezeichnet. Bei einer andern Skizze ist bemerkt: »Schuppanzig 300 fl. voraus«.

Die Arbeit zur Cantate wird unterbrochen durch liegengebliebene Entwürfe, darunter Entwürfe zur Composition des Liedes »Merkenstein«. Dieser Entwurf (S. 91)



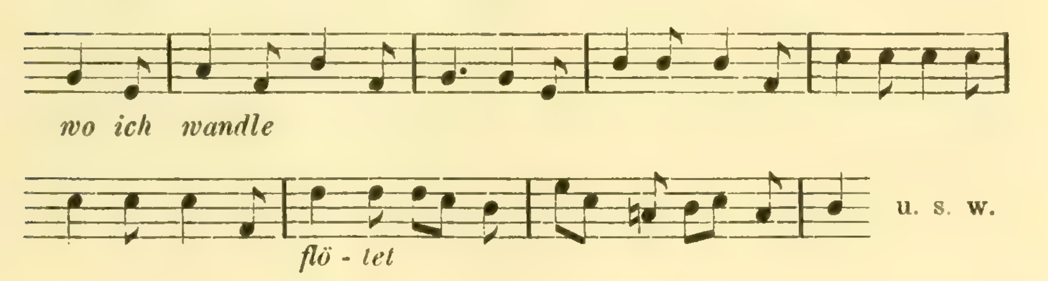
erstreckt sich auf das ganze Lied. Die ersten Takte haben einige Aehnlichkeit mit dem Anfang des unter der Opuszahl 100 gedruckten Liedes.

Bald darauf und noch am Schluss des Skizzenbuches (S. 92, 96 f., 138 bis 140) erscheinen Entwürfe zu der ersten, einstimmigen Bearbeitung desselben Liedes. Hier (S. 96)



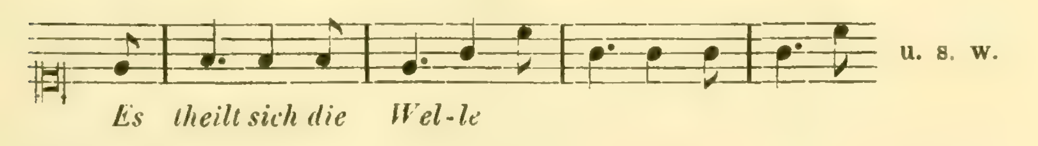


der erste grössere Entwurf. (Die Takt 11 und 12 nach oben gestrichenen Noten sind später hinzugeschrieben worden, bilden also eine Variante.) Gleich darauf



giebt Beethoven Worten, die in jener Skizze einen guten Takttheil haben, einen schlechten, und umgekehrt. Als er das Lied zum Stich gab, ist er zur ersten Fassung zurückgekehrt.*)

Den Entwürfen zur Cantate folgen ferner, ausser liegengebliebenen Entwürfen, von denen einer die Ueberschrift »Sonate« zeigt, (S. 99) Ansätze



---

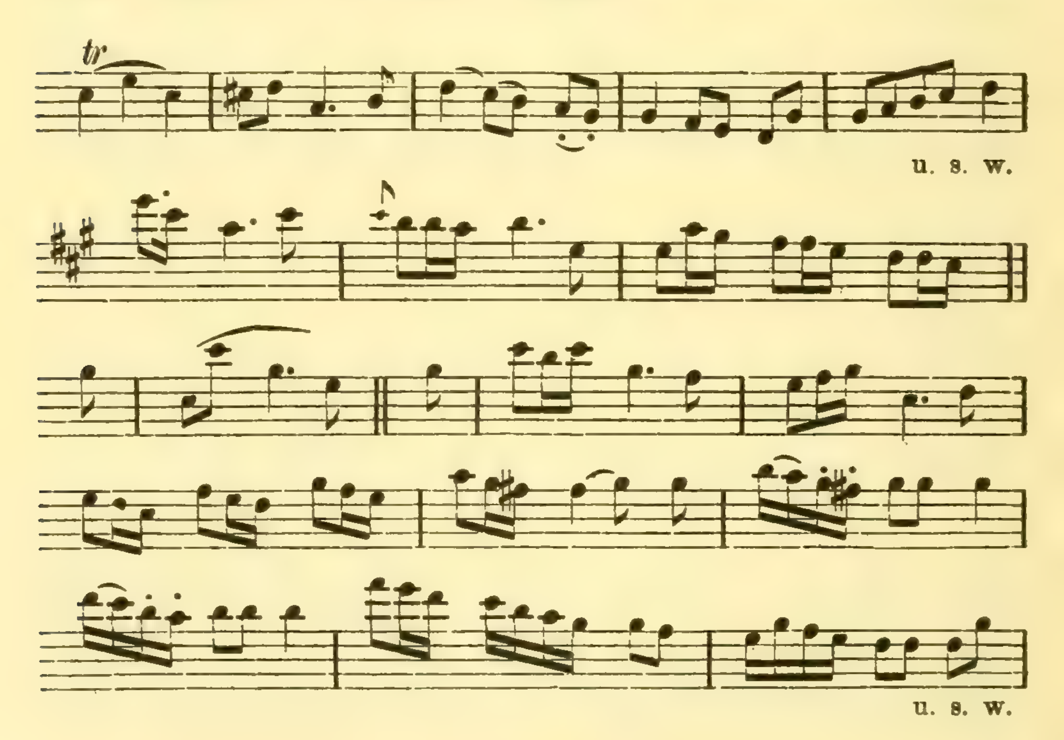
*) Das Lied erschien in dieser Bearbeitung 1815 als Beilage zu einem Almanach. Im Musikalienhandel ist es nicht erschienen. In einem Tagebuch Beethoven's aus dem Jahre 1814 ist bemerkt: »am 22. December ist das Lied auf Merkenstein geschrieben.« Damit ist die obige Bearbeitung gemeint. Das die Opuszahl 100 tragende zweistimmige Lied, dem man fälschlich jenes Datum beigelegt hat, entstand später.

zur Composition von Goethe's »Meeresstille und glückliche Fahrt«, dann (S. 99) Vorarbeiten zu der Polonaise Op. 89 und (S. 101) mehrere Entwürfe zu dem Liede »Des Kriegers Abschied«, von denen wir einen der ersten hersetzen.



Aus den Entwürfen zu Goethe's Lied geht höchstens hervor, dass Beethoven schon jetzt an die Composition des Textes dachte.

Das Thema zur Polonaise Op. 89 hat Beethoven nicht gleich gefunden. Die ersten Ansätze

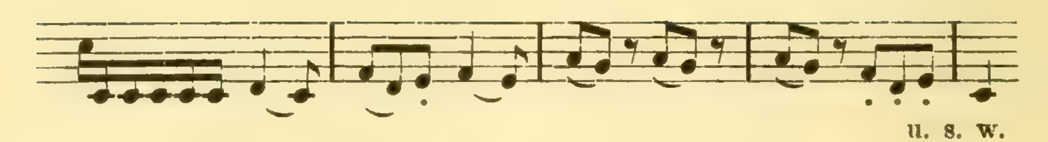


lauten ganz anders und sehr verschieden. In seiner endgiltigen Gestalt erscheint das Thema zuerst hier (S. 106).*)



Die Entwürfe zur Polonaise laufen ziemlich lange fort (bis S. 113) und werden, ausser durch die erwähnten Skizzen zu dem Liede »Des Kriegers Abschied« und durch liegengebliebene Entwürfe, durch eine zur Ouverture Op. 115 gehörende Stelle

*) Die Polonaise ist der Kaiserin von Russland Elisabeth Alexiewna gewidmet. Es ist möglich, dass ein unerwartetes Geschenk der Kaiserin, welche zur Congresszeit 1814 in Wien war, wenn nicht den ersten, so doch einigen Anlass zur Composition und Widmung gab. Die Wiener »Friedensblätter« vom 24. December 1814 erwähnen die von Beethoven am 29. November und 2. December 1814 gegebenen Akademien und bemerken dabei: »Die Kosten seiner letzten beyden Akademien betrugen nach genauer und zuverlässiger Rechnung: 5108 fl. W. W. Man kann, nach Abzug der zahlreichen Freibillets, leicht berechnen, was unter solchen Umständen für den Unternehmer übrig bleiben möge. Es hätte sich auf ein Minimum reducirt, wenn das grossmüthige Geschenk der russischen Kaiserin, von 200 Dukaten, nicht eingetreten wäre. Von seinen früheren Akademien ist es bekannt, dass er davon keinen Gewinn gehabt, sondern sie aus reinem Kunsteifer unternommen habe« u. s. w.



unterbrochen. Dann erscheinen, ausser den erwähnten Skizzen zu dem Liede »Merkenstein« (in Es-dur) und ausser unbekannten Skizzen (S. 114 bis 133), Entwürfe zu dem in einem andern Artikel*) erwähnten unvollendeten Concert für Pianoforte in D-dur



und (S. 140) die in Partitur geschriebenen, von der gedruckten Fassung etwas abweichenden ersten zehn Takte des Kanons »Kurz ist der Schmerz« in F-dur.**)



*) XXIV.

**) Es ist derselbe Kanon, den Beethoven am 3. März 1815 in Spohr's Stammbuch schrieb.



Damit schliesst das Skizzenbuch.

Eingangs wurde gesagt, dass das Skizzenbuch der Zeit von ungefähr August bis December 1814 angehöre. Abgesehen von den nur beiläufig berührten Werken sind also in jenem Zeitraum der Reihe nach entstanden:

die Cantate »Der glorreiche Augenblick«,
das Lied »Des Kriegers Abschied«,
die Polonaise für Pianoforte in C-dur (Op. 89),
das Lied »Merkenstein« in seiner ersten Bearbeitung in Es-dur und
der Kanon »Kurz ist der Schmerz« in F-dur (nicht vollständig).

XXXIV.

Ein Skizzenheft aus dem Jahre 1815.

Dasselbe ist im Besitz von Ernst Mendelssohn Bartholdy in Berlin und ist eines von den Heften, welche Beethoven in der Tasche bei sich zu tragen pflegte. Es besteht, wie andere Hefte dieser Art, aus in der Mitte zusammengelegten, durch einen Bindfaden zusammengehaltenen Querfolio-Blättern und zählt 60 grösstentheils mit Bleistift beschriebene Seiten. Ein Theil der Skizzen ist mit Tinte nachgezogen. Als die Zeit, in der es von Beethoven gebraucht wurde, lässt sich die von Februar 1815 bis August desselben Jahres annehmen. Es läuft eine Strecke mit dem im nächsten Artikel zu beschreibenden Skizzenbuche parallel. Einige in diesem Buche berührte Compositionen werden auch in vorliegendem Hefte berührt. Das Verhältniss des Skizzenbuches zum Skizzenheft ist klar. Das Skizzenbuch wurde zu Hause, das Skizzenheft ausser dem Hause gebraucht. Lange fortlaufende Skizzen zu einem grösseren Satz sind im Skizzenheft nicht zu erwarten. Wir begegnen fast durchgehend nur kleinen Skizzen, augenblicklichen Einfällen und Aufzeichnungen anderer und verschiedener Art.

Ausser mehreren unbekannten, zu übergehenden Entwürfen und Andeutungen enthält das Heft der Reihe nach zunächst: kleine abgebrochene Entwürfe





zum unvollendeten Clavierconcert in D-dur; eine Skizze,



die möglicherweise in Folge der im Jahre 1815 an Beethoven gerichteten Aufforderung entstand, für das bürgerliche Artillerie-Corps in Wien einen Marsch zu schreiben*); eine Stelle

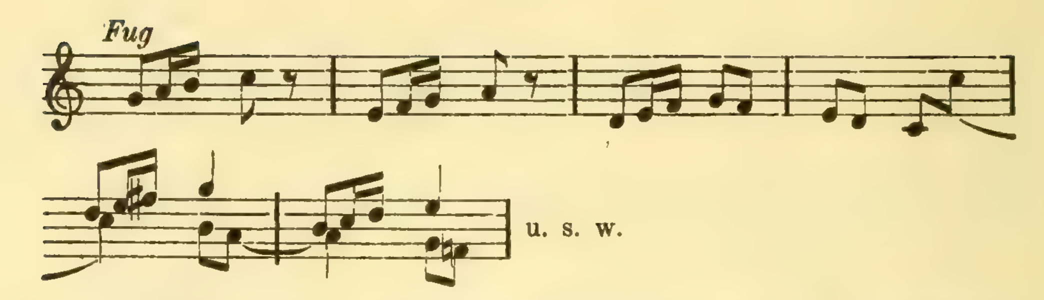


aus dem Kanon »Kurz ist der Schmerz« in F-dur, aus der zu entnehmen ist, dass der Kanon damals beinahe oder ganz fertig war**); Skizzen

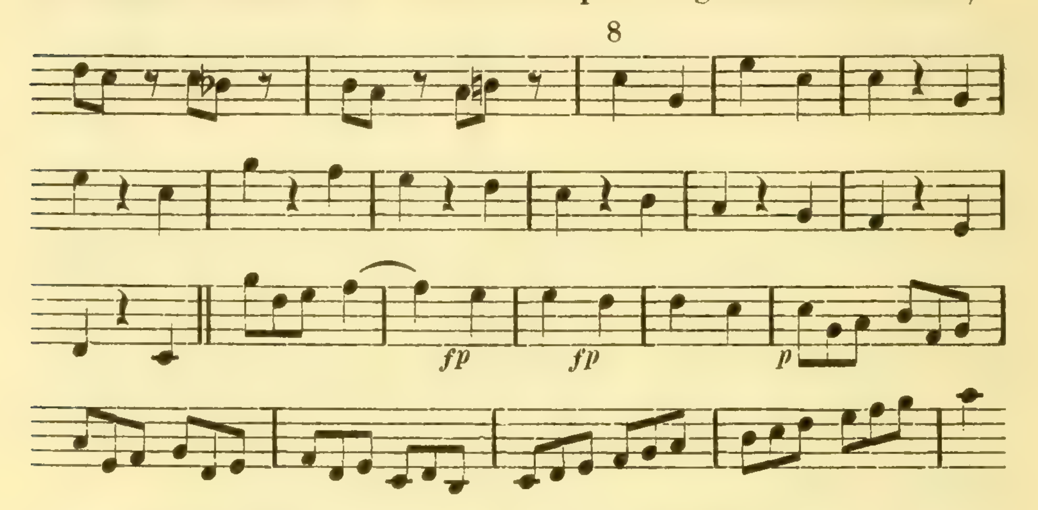
---

*) In Folge dieser Aufforderung entstand schliesslich der im Druck erschienene Militärmarsch in D-dur.

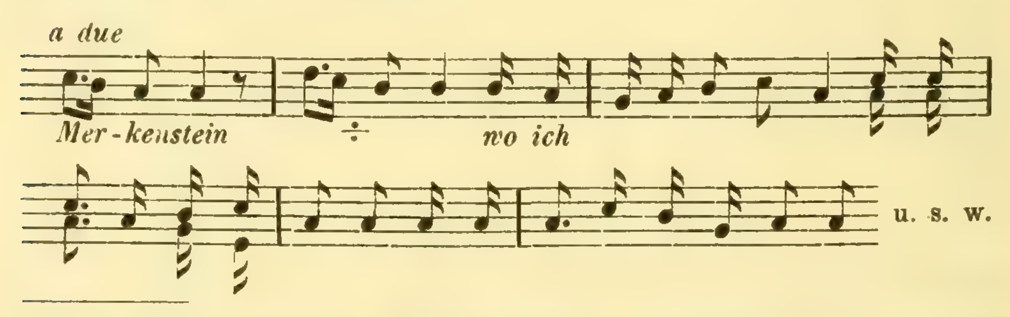
**) Es ist derselbe Kanon, der am Schluss des im vorigen Artikel beschriebenen Skizzenbuches vorkam.



zum letzten Satz der Sonate Op. 102 Nr. 1*) und mehrere zur letzten Hälfte der Ouverture Op. 115 gehörende Stellen,

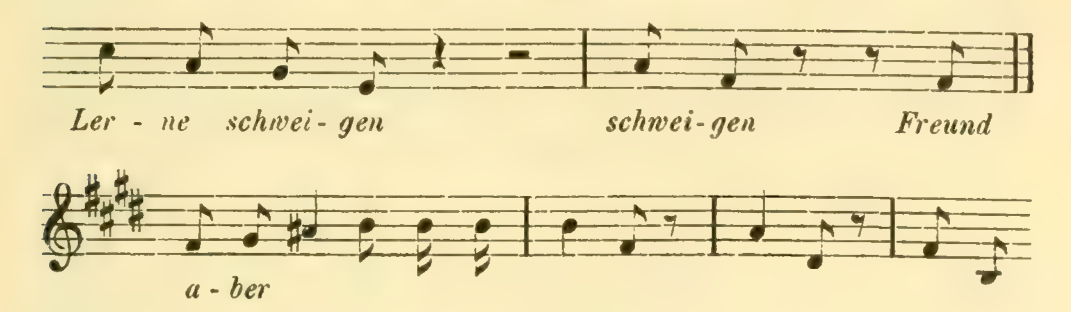


die wahrscheinlich während der Anfertigung der Partitur geschrieben wurden. Bei der ersten Stelle (Takt 2) ist Beethoven in die frühere Taktart der Ouverture hinein gerathen. Die vorstehenden Stellen liefern den Beweis, dass die Ouverture an dem zu Anfang des Autographs angegebenen Tage (1. October 1814) noch nicht fertig war. Zwischen und nach ihnen erscheinen Entwürfe zu dem Liede »Merkenstein« Op. 100, von denen der erste so anfängt



*) Das Autograph der Sonate zeigt das Datum: »1815 gegen Ende Juli.«

und der letzte der Melodie nach mit dem Druck ganz übereinstimmt. Es folgen nun: Ansätze



zum Kanon »Lerne schweigen«, die jedoch die gedruckte Form nicht erreichen; liegengebliebene Ansätze



zu einer Symphonie und



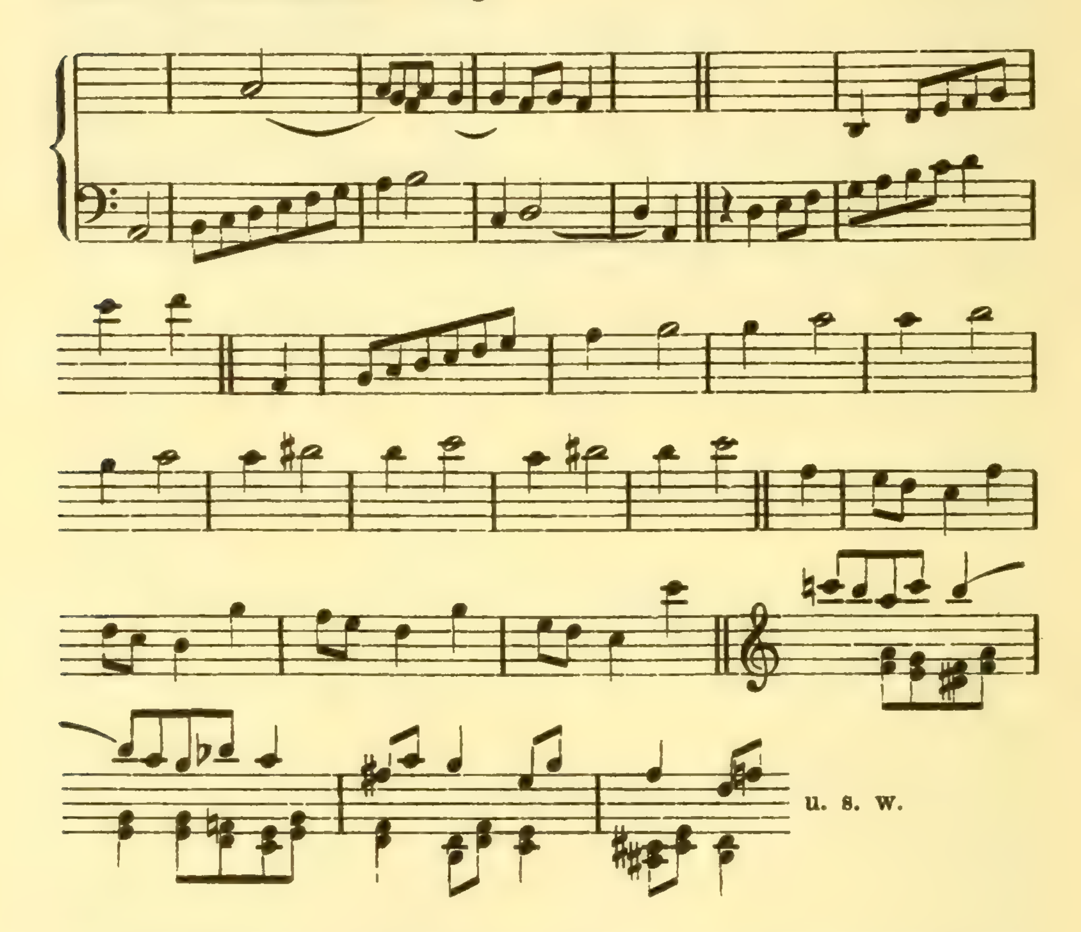
zu einer Sonate für Pianoforte und Violoncell; ein Ansatz zu einem Marsch für »Horn in G« u. s. w.; doppelcontrapunktische Uebungen mit einer unverständlichen Bemerkung;

Der C—pt der 5. und 3. ist leicht zu finden da er innerhalb der Grenzen bleibt

ein Ansatz zu einer »Sonate in C-moll«; Entwürfe



zum zweiten Theil von »Meeresstille und glückliche Fahrt«, aus denen hervorgeht, dass das Werk ziemlich vorgeschritten war; endlich Arbeiten zum letzten Satz der Sonate für Pianoforte und Violoncell in D-dur.*) Das Fugenthema dieses Satzes ist endgiltig festgestellt, erscheint aber immer bruchstückweise. Beethoven sucht Engführungen, aus Motiven des Themas gebildete Zwischensätze u. dgl.



Die Skizzen zu genanntem Satz nehmen den meisten Raum und ungefähr 22 Seiten des Heftes ein. Zwischen ihnen finden sich u. A. Ansätze zu einem »Andante« in H-moll für »Bassi pizzicati« u. s. w. mit einem »Trio« in H-dur für »Clarinetti«, »Corni in D« u. s. w., wahrscheinlich für die früher angedeutete Symphonie in H-moll bestimmt, und ein Ansatz zu einem Stück »alla Polacca« in Es-dur mit der Bemerkung: »Ein Konzertant

*) Das Autograph der Sonate zeigt das Datum: »Anfang August 1815.«

oder Sinfonie mit allen B. I. [Blasinstrumenten] solo auch andere«. Die vielen im Skizzenheft liegengebliebenen Entwürfe sind ein Beweis, dass Beethoven während der Arbeit an den Sonaten Op. 102 u. s. w. sich noch mit manchen andern Compositionen trug. Auch Ansätze zu fugirten Sätzen kommen zerstreut und in ziemlicher Anzahl im Skizzenheft vor. Hier eine Zusammenstellung.



Erwähnenswerth sind auch zwei Notizen, zuerst (Seite 3) der Titel eines Buches

Gemälde der merkwürdigen Revolutionen von Samuel Baur Ulm 1811 in der Stettinischen Buchhandlung —

und dann (Seite 13) eine Nachricht über die Aufführung von Beethoven's »Schlacht bei Vittoria« in London.

> *im Durylane-Theater am 10ten Februar und auf allgemeines Begehren am 13ten wiederhohlt worden — Wiener Zeitung vom zweiten März —**)

welche beiden Notizen wahrscheinlich in einem Gast- oder Kaffeehause beim Lesen der Zeitungen niedergeschrieben wurden.

Die im Skizzenheft berührten und in der angenommenen Zeit von Februar bis August 1815 ganz oder nahezu fertig gewordenen Compositionen sind der Reihe nach:

der Kanon »Kurz ist der Schmerz« in F-dur,
das Lied »Merkenstein« Op. 100,
die Ouverture Op. 115,
»Meeresstille und glückliche Fahrt« Op. 112,
der letzte Satz der Sonate Op. 102 Nr. 1 und
der letzte Satz der Sonate Op. 102 Nr. 2 (Vorarbeit).

---

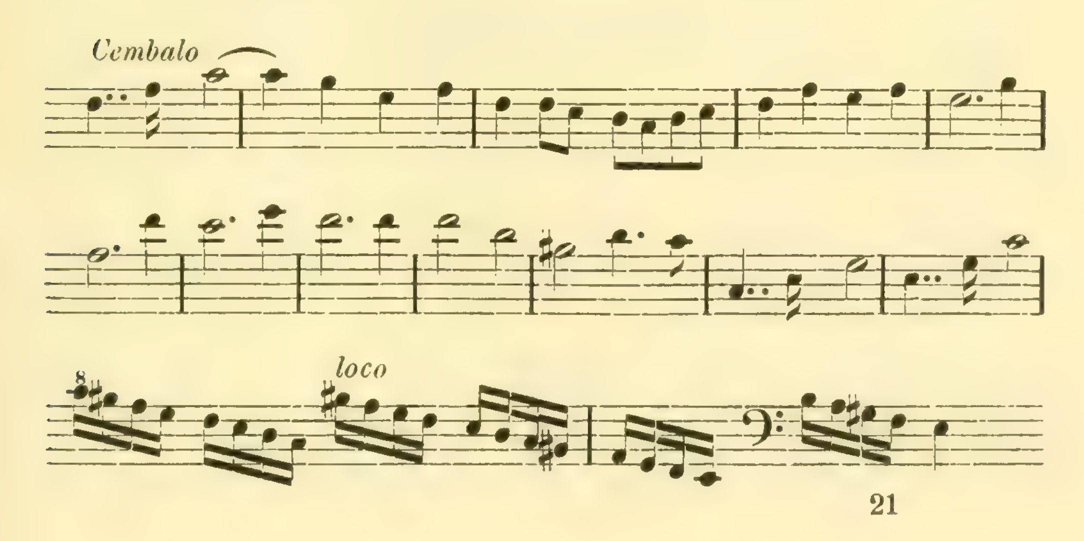
*) In der »Wiener Zeitung« vom 2. März 1815 steht: »Die Schlacht-Symphonie, komponirt von Hrn. van Beethoven in Wien, und von demselben Sr. königl. Hoheit dem Prinzen-Regenten gewidmet und übersendet, ist im Durylane-Theater am 10. Februar aufgeführt, und auf allgemeines Begehren am 13. wiederhohlt worden. Sie hat sehr starken Zulauf und lauten Beyfall erhalten.«

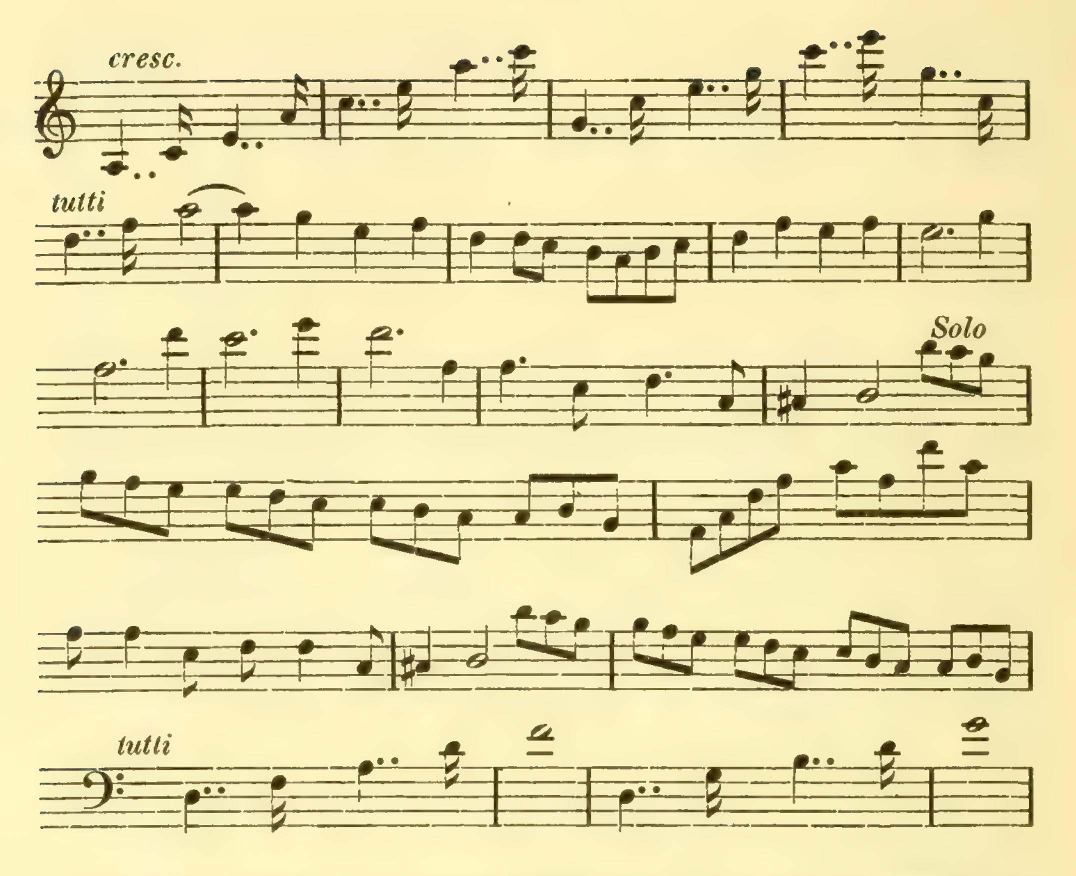
XXXV.

Ein Skizzenbuch aus den Jahren 1815 und 1816.

Das hier zu beschreibende Skizzenbuch ist im Besitz von Eugen von Miller in Wien und besteht aus 56 Blättern in Querformat mit 16 Notenzeilen auf jeder Seite. Es ist, mit andern Skizzenbüchern von gleicher Grösse verglichen, weniger reich an fortlaufenden Entwürfen zu grossen bekannten Werken, als an Aufzeichnungen verschiedener Art. Wir gewinnen bei der Betrachtung den Eindruck, dass die darin vorgenommenen Arbeiten wenig drängten und dass Beethoven's Beschäftigung mehr eine vielseitige, als eine auf ein bestimmtes Ziel gerichtete war.

Zuerst erscheinen (S. 1 bis 32) Arbeiten zu dem an einem andern Orte angefangenen, unvollendet gebliebenen Clavierconcert in D-dur. Wir setzen eine der grösseren Skizzen zum Anfang des Stückes her.





Diese Arbeit wird unterbrochen (S. 1 bis 3) durch Entwürfe zu einer Romanze



und zu einem Chor für Männerstimmen,



welche beide Stücke als Einlagen zu dem Schauspiel »Eleonore Prohaska« von Friedrich Duncker bestimmt waren.*)

Das Skizzenbuch zeigt nun eine Lücke. Siebzehn Blätter sind herausgeschnitten und ein Blatt ist halb abgerissen. Vermuthlich befanden sich auf den fehlenden Blättern Arbeiten zum ersten Satz der Sonate Op. 101 und zu dem Liede »Das Geheimniss«.

---

*) Die Stücke sind nicht gedruckt.

Eine Mittheilung von Leopold Sonnleithner lautet wie folgt: »Der geheime Cabinetsrath Duncker aus Berlin (Joh. Friedr. Leop. Duncker, erster Cabinetssecretär des Königs von Preussen und Geh. Ober-Regierungsrath, † 1842) soll zur Zeit des Wiener Congresses das benannte Schauspiel gedichtet, und Beethoven die Ouverture, Entr'acte, Chöre und eine Traumscene dazu componirt haben. Die Censur (in Wien) soll das Stück, das die Geschichte eines Mädchens darstellt, welches als Soldat den Befreiungskrieg mitmachte, nicht erlaubt haben, und Herr Duncker soll mit Beethoven's Original-Partitur nach Berlin zurückgekehrt sein, wo er angeblich einen gleichfalls vergeblichen Versuch machte, das Stück zur Aufführung zu bringen.« Dass Beethoven eine Ouverture und Entr'acte dazu geschrieben habe, ist zu bezweifeln. Richtiger und übereinstimmend mit den vorhandenen Arbeiten erscheint folgende, der »Neuen Zeitschrift für Musik« vom 20. August 1858 entnommene Notiz: »Die dazu gehörenden Stücke waren: Chor, Romanze, Melodram und der auf Wunsch des Dichters arrangirte Trauermarsch. Letzterer wurde in Berlin wiederholt gespielt.« Vgl. auch die »Grenzboten« vom April 1857.

Eleonore Prohaska (Prochaska?), die Heldin des Stücks, geboren in Potsdam am 4. März 1785, machte als freiwilliger Jäger unter dem Namen Renz den Befreiungskrieg mit, fiel tödtlich verwundet am 16. September 1813 im Treffen bei Görde und starb am 5. October 1813 in Dannenberg.

Im Leopoldstädter Theater zu Wien wurde zum ersten Mal am 1. März 1814 aufgeführt: »Das Mädchen von Potsdam (Eleonore Prohaska), ein Schauspiel mit Chören in vier Aufzügen von Piwald, Ouverture und Chöre von verschiedenen Componisten.« Das Stück wurde wiederholt gegeben. Mit dem obigen Stück hat es keinen Zusammenhang. Die Aufführung desselben macht aber die durch Sonnleithner überlieferte Angabe, die Censur in Wien habe die Aufführung des Duncker'schen Stückes nicht erlaubt, unwahrscheinlich, da sie doch die Aufführung eines andern Stückes, das dieselbe Geschichte behandelt, erlaubt haben muss. Wahrscheinlich gelangte das Duncker'sche Stück deshalb nicht zur Aufführung, weil das Sujet schon vorweggenommen war.

Die nächsten Skizzen (S. 33 bis 35)



betreffen das eben erwähnte Lied »Das Geheimniss«.*) Eine dazu gehörende, den Vortrag betreffende Bemerkung

Innig vorgetragen — die Bewegung ja nicht schleppend, doch auch nicht geschwind

ist im Druck etwas verändert worden. Zwischen den Skizzen beginnt, als theoretische Studie im doppelten Contrapunkt, eine Zusammenstellung von Intervallen. Eine darin vorkommende Bemerkung

Falsche oder verminderte Terz in der Umkehrung die übermässige 6.

Ausser den im Skizzenbuch vorkommenden zwei Stücken hatte Beethoven, wie die »Neue Zeitschrift für Musik« richtig bemerkt, noch zwei andere für das Duncker'sche Drama geschrieben. Diese Stücke waren ein kurzes Melodram mit Begleitung der Harmonika und der für Orchester gesetzte Trauermarsch aus der Sonate in As-dur Op. 26. Das Autograph des übertragenen Marsches befindet sich in Wien. Der Marsch ist nach H-moll versetzt und gesetzt für Streichinstrumente, 2 Flöten, 2 Clarinetten in A, 2 Fagotte, 2 Hörner in D, 2 Hörner in E und Pauken. Er ist überschrieben: »Trauermarsch«. Am Schluss ist mit Bleistift bemerkt: »In gehender annehmlicher Bewegung.« Die zwei Theile des Trios werden nicht wiederholt. Die Coda ist um 3 Takte gekürzt und lautet (im Auszug) so:



Die Vortragszeichen stimmen meistens mit denen des Claviersatzes (in der ältesten Original-Ausgabe) überein. Bemerkbar macht sich, wie dort, das wiederholte plötzliche Eintreten des p auf gutem Takttheil nach vorhergehendem crescendo.

*) Das Lied erschien am 29. Februar 1816.

wird Beethoven schwerlich einem Lehrbuch nachgeschrieben haben. Kein Lehrbuch spricht von falschen Terzen.

Es kommen nun (S. 37 bis 47) Arbeiten zur Sonate für Pianoforte und Violoncell in D-dur (Op. 102 Nr. 2).*) Hier eine abgebrochene Skizze zum Anfang des ersten Satzes.



Unter den Arbeiten zum zweiten Satz macht sich eine Aufzeichnung bemerkbar.



Sie zeigt, dass Beethoven über die zu wählende Version einer Stelle in Zweifel war. Im Druck lautet die Stelle wieder anders. Die meisten Skizzen gelten dem letzten Satz. Das Fugenthema erscheint vollständig und in seiner endgiltigen

*) Das Autograph der Sonate zeigt das Datum: »Anfang August 1815.«

Gestalt. Wie in dem im vorigen Artikel beschriebenen Skizzenheft, so sucht Beethoven auch hier Engführungen, Verkleinerungen des Themas, aus Motiven des Themas gebildete Zwischensätze u. dgl. Hier eine Skizze zum Schluss des Satzes.



Aus der Beschaffenheit sämmtlicher Skizzen geht hervor, dass die Sonate ihrer Beendigung nahe war.

Bevor wir weiter gehen, ist noch von einer Erscheinung Kenntniss zu nehmen. Neben einer auf den letzten Satz der genannten Sonate zu beziehenden Skizze, die sich meistens in H-moll bewegt, im Druck aber nicht verwendet ist, findet sich die Randbemerkung:

h moll schwarze Tonart.

Das ist ein Beitrag zur Charakteristik der Tonarten, den Beethoven gewiss nicht aus fremder Quelle geschöpft hat.*)

---

*) Schindler berichtet (Biogr. II, 164), Beethoven sei ein Anhänger der Theorie Chr. Friedr. Dan. Schubart's über den verschiedenen Charakter der Tonarten gewesen, habe aber dessen Ansichten nicht alle getheilt. Schubart spricht in seinen »Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst« nirgends von einer schwarzen Tonart, wohl aber von gefärbten und ungefärbten Tönen, von stark colorirten Tönen, von einem finstern Ton u. s. w. Die Tonart H-moll ist nach ihm »gleichsam der Ton der Geduld, der stillen Erwartung seines Schicksals« u. s. w.

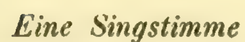
Dass die Tonarten für Beethoven eine symbolische Bedeutung hatten, dass er ihnen einen verschiedenen Charakter zuerkannte, geht auch aus andern Mittheilungen hervor. So hat uns Friedr. Rochlitz (»Für Freunde der Tonkunst« IV, 356) eine Aeusserung Beethoven's über Klopstock aufbewahrt, in der folgende Worte vorkommen: »Er fängt auch immer gar zu weit von oben herunter an; immer Maestoso! Des dur! Nicht?«

Die Arbeiten zur Sonate werden (S. 42) unterbrochen durch Entwürfe zu dem irischen Volksliede »Robin Adair«.*)



Dann, nach Beendigung der Sonate, kommen eine ziemlich lange Strecke hindurch andere kleine Entwürfe und Bemerkungen oder Aufzeichnungen verschiedener Art. Mehrere beziehungslose Skizzen können übergangen werden. Anzuführen sind zunächst: (S. 48 f.) Entwürfe zu einem ungedruckten schottischen Liede;**)





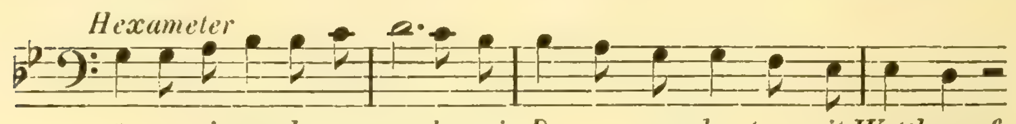


---

*) Das Lied steht mit andern Liedern in einem in der königl. Bibliothek zu Berlin befindlichen Autograph, das das Datum hat: »1815 den 23ten Weinmonath.« Gedruckt ist es in »12 verschiedene Volkslieder« Nr. 7.

**) Das Lied findet sich in dem in der vorigen Anmerkung angeführten Autograph, wo es gleich auf das vorhin genannte Lied folgt. Eine andere, zweistimmige Bearbeituug des Liedes ist als Op. 108 Nr. 11 gedruckt.

eine dazwischen vorkommende prosodische Studie über Homerische Worte;



Ansätze zur Composition von Goethe's »Gesang der Geister über den Wassern«*);



(S. 51) eine Andeutung,



die wahrscheinlich auf einen später im Skizzenbuche vorkommenden Parademarsch zu beziehen ist und den dabei zu beobachtenden Rhythmus angeben soll; gleich darauf ein Entwurf



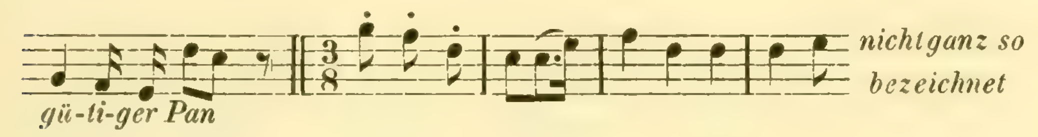
---

*) Beethoven schreibt am 23. Juli 1815 an Erzherzog Rudolf: »Als Sie sich neulich in der Stadt befanden, fiel mir wieder dieser Chor ein. Ich eilte nach Hause, selben niederzuschreiben, allein ich verhielt mich länger hierbei, als ich anfangs selbst glaubte, und so versäumte ich I. K. H. zu meinem grössten Leidwesen.« Ob mit dem Chor der obige Gesang oder »Meeresstille und glückliche Fahrt« gemeint ist, ist zweifelhaft. Will man auf das in der Briefstelle vorkommende Wort »wieder« Gewicht legen, so muss man es für wahrscheinlich halten, dass Beethoven den letztgenannten Chor gemeint hat. Er würde jenes Wort schwerlich von dem andern Chor, zu dem sich nur die obigen Skizzen vorfinden, gebraucht haben.

mit einem Anklang an das Thema des zweiten Satzes der neunten Symphonie; und eine bei einer liegengebliebenen Skizze vorkommende Bemerkung.

Sinfonie erster Anfang in bloss 4 Stimmen 2 Viol. Viola Basso dazwischen forte mit andern Stimmen u. wenn möglich jedes andere Instrument nach u. nach eintreten lassen —

Dann erscheinen (S. 52) Andeutungen und Ansätze zur Composition einer Oper.*)



es muss abge . . tet werden aus dem B. M. — wo der Tanz nur absatzweis —

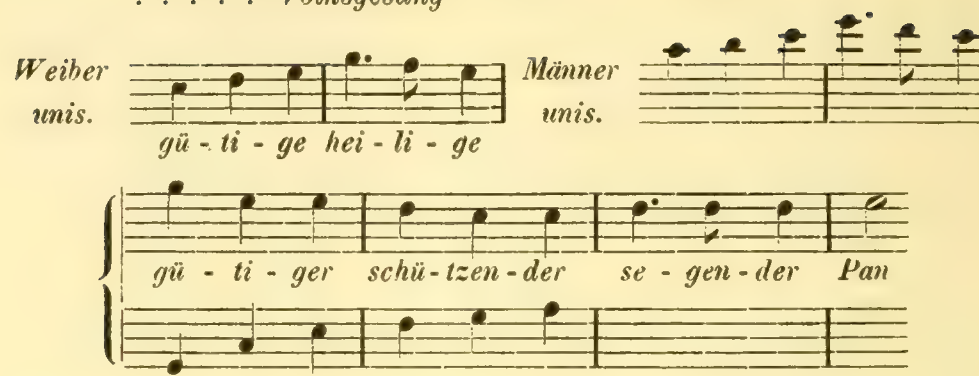


Dissonanzen vielleicht in der ganzen Oper nicht aufgelöst oder ganz anders da sich in diesen wüsten Zeiten unsere verfeinerte Musik nicht denken lässt. — muss das sujet durchaus als schäfermässig behandelt werden



*) Beethoven hatte damals zwei neue Operntextbücher in Händen, eines »Romulus« von Friedr. Treitschke, das andere »Bacchus«, das er im März 1815 erhielt. Ob das Sujet, das er im Skizzenbuche vorhatte, einem dieser Bücher oder einem andern Libretto angehört, muss dahingestellt bleiben. — Die Leipziger Allg. Musik. Zeitung v. J. 1815 berichtet (S. 854) in einer »Uebersicht der Monate October und November«: »Unser genialer Beethoven soll, dem Vernehmen nach, an einer neuen Oper: Romulus, gedichtet von Treitschke, arbeiten.« Es scheint aber nicht, dass Beethoven die Composition begonnen habe, da er am 24. September 1815 an Treitschke schreibt: »Ich würde schon lange ihren Romulus angefangen haben« u. s. w.





Diesen Notirungen folgen: (S. 55) eine Randbemerkung;

Bücher — für Karl)*

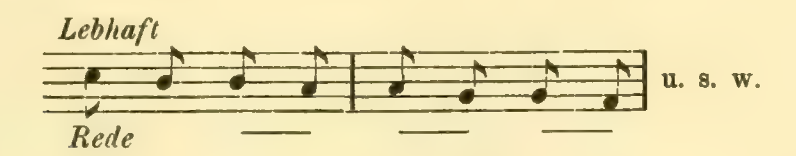
(S. 55) ein in Partitur gesetzter Theil des Räthsel-Kanons »Lerne schweigen«**),



*) Karl van Beethoven, geboren am 4. September 1807, der Sohn von Beethoven's Bruder Karl. Letzterer starb am 15. November 1815. Am Tage vorher hatte er sein Testament gemacht. Obige Bemerkung kann schwerlich vor diesem Tage geschrieben sein. Vgl. Schindler's Biogr. I, 252; Thayer's Biogr. III, 355.

**) Am 24. Januar 1816 war der Kanon fertig. Beethoven schrieb ihn an diesem Tage mit dem gleich zu erwähnenden Kanon »Rede, rede« in ein Stammbuch.

aus dem hervorgeht, dass der Kanon noch nicht fertig war und dass die Zusammensetzung der Stimmen einige Mühe gemacht hat (die hinauf gestrichenen Noten im 2. und 3. Takt der Ober- und Mittelstimme sind später geschrieben); (S. 55) der offen geschriebene, mit der gedruckten Form übereinstimmende Kanon »Rede, rede«;



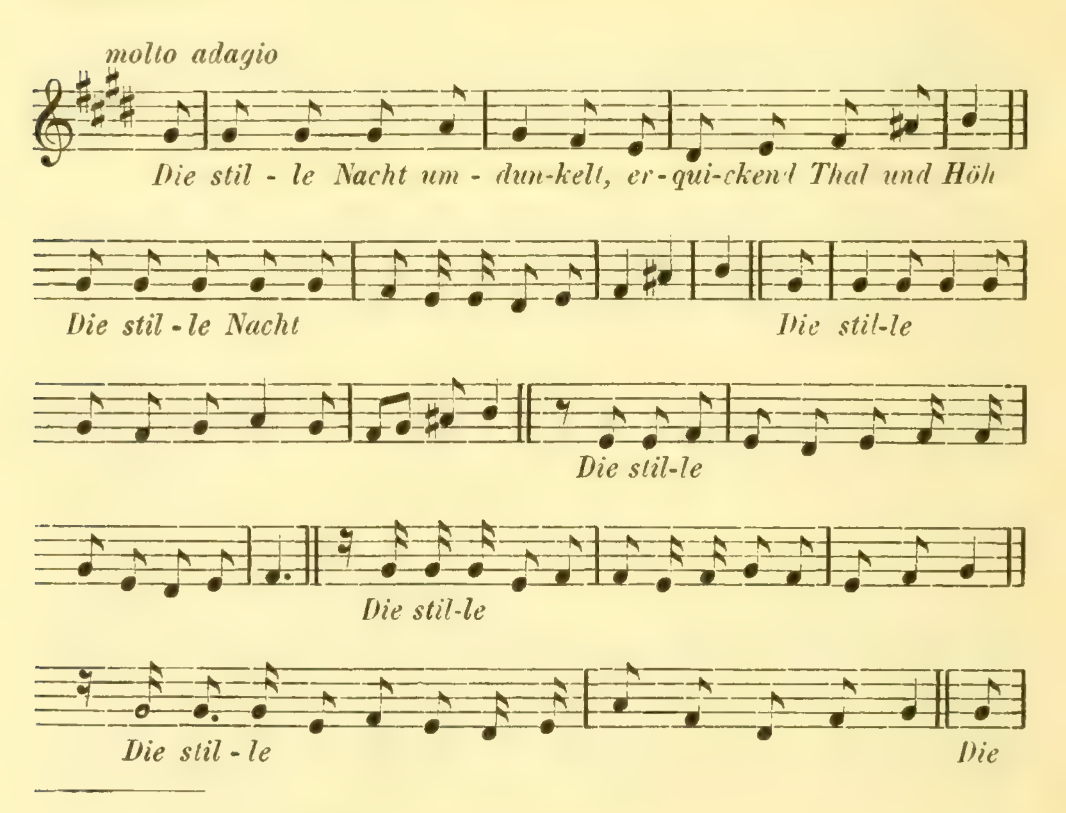
die erste Strophe des J. M. Miller'schen Liedes »Die Zufriedenheit« mit einer von Beethoven gesetzten Melodie*);



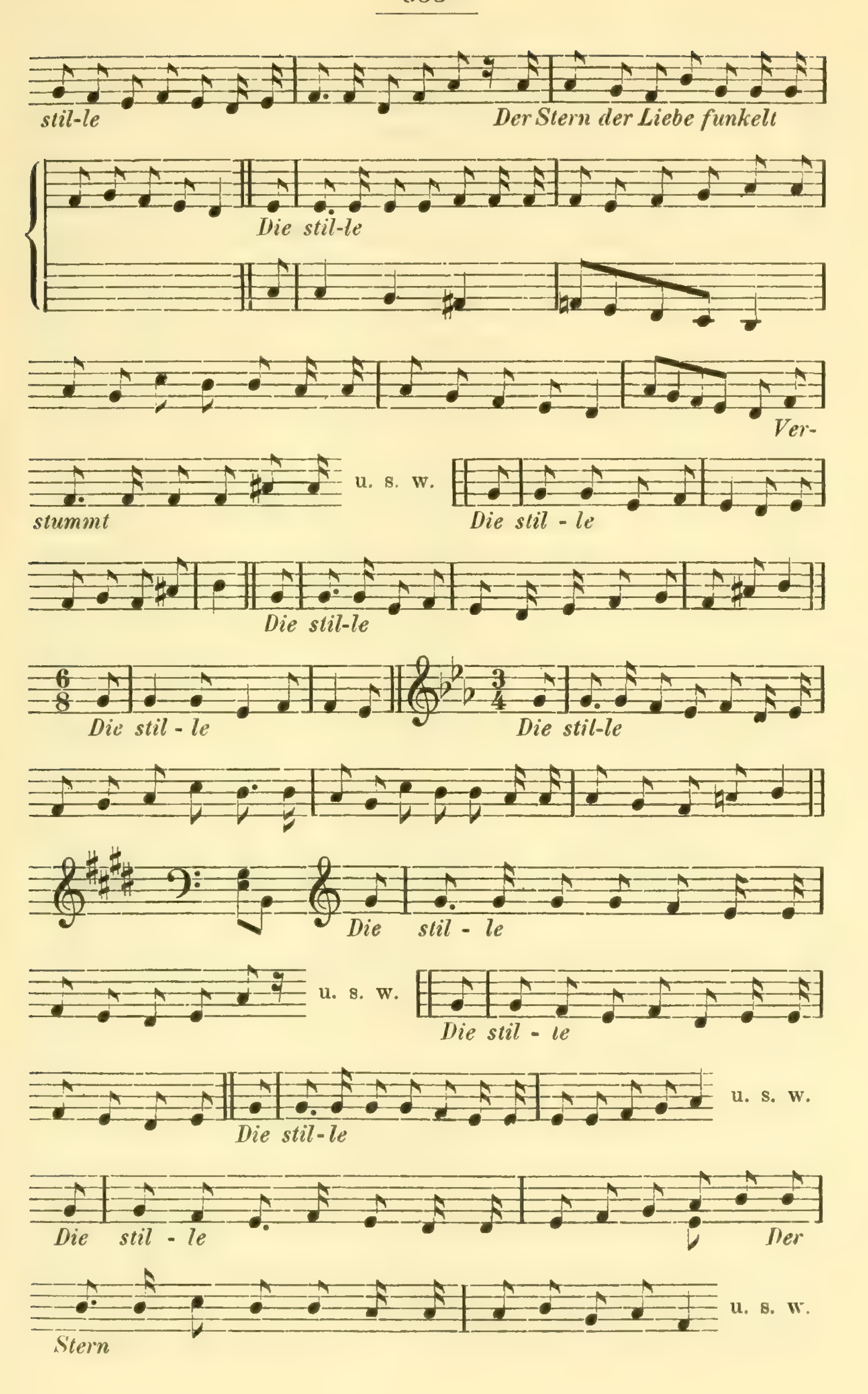
*) Bekannt sind die Melodien von Mozart und Chr. G. Neefe. Dass die obige Melodie von Beethoven gesetzt ist, geht aus dazu gehörenden Varianten und darin vorgenommenen Aenderungen hervor. Beethoven hat auch ein Vorspiel dazu und eine zweite, etwas abweichende Melodie angefangen, aber nicht beendigt. Die Vermuthung liegt nahe, dass das Lied für den damals ungefähr acht Jahre alten Neffen Karl bestimmt war. Dieselbe Bestimmung mag auch ein später erscheinendes Volkslied gehabt haben.

und endlich (S. 60 bis 65) wieder eine längere Arbeit, nämlich Entwürfe zu dem von C. L. Reissig gedichteten Liede »Sehnsucht«.*)

Hier wiederholt sich die Erscheinung, die man bei der Entstehung aller andern gedruckten Lieder, und seien es auch sogenannte Gelegenheitslieder, beobachten kann. Das Lied »Sehnsucht« ist keineswegs ein Product des ersten Augenblicks, sondern das Ergebniss anhaltender, fortgesetzter Arbeit. Die Melodie wird stückweise zusammengesucht und ist in einer beständigen Metamorphose begriffen. Erst bei fortgesetzter Arbeit und allmählich fügen sich die gefundenen Theile an einander und gruppiren sich erst zu einem kleineren, dann zu einem grösseren Bilde. Beethoven versucht das Lied in verschiedenen Taktarten, trifft aber gleich die richtige, d. h. die am Ende beibehaltene Tonart, von der er im Verlauf der Arbeit nur einmal abweicht. Wie oft er das Lied angefangen hat, mögen folgende Auszüge aus dem Skizzenbuch veranschaulichen.



*) Das Lied erschien im Juni 1816.


stil-le
Der Stern der Liebe funkelt
Die stil-le
Ver-
stummt
u. s. w.
Die stil - le
Die stil-le
6
8
Die stil - le
3
4
Die stil-le
Die stil - le
u. s. w.
Die stil - le
Die stil-le
u. s. w.
Die stil - le
Der
Stern
u. s. w.

Bald nach dieser Skizzengruppe erscheint (S. 68 bis 73) eine andere, die ihrer Beziehung wegen noch mehr geeignet ist, unsere Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen. Es sind Skizzen zum Liederkreis »An die ferne Geliebte«.*) Man betrachtet dieses Liederwerk als den Urquell, aus dem spätere Liedercomponisten, vor allen Schubert, schöpften. Die Skizzen — wir haben hier auch die ausser dem Skizzenbuch vorkommenden Skizzen im Auge — beweisen, dass dieser Quell mühsam aus der Tiefe herauf geleitet werden musste. Der innige, überall treffende und doch so einfache Ausdruck, der dem Liederkreis eigen ist und weswegen er als ein bleibendes Muster hingestellt wird, sollte gleichsam nur durch die Zudringlichkeit erreicht werden, mit der Beethoven dem Texte, jedem einzelnen wichtigen Worte, seinem Klange und seiner Bedeutung nach, zusetzte. Wie bei andern grösseren Gesangcompositionen hat Beethoven auch hier die Worte des Textes nicht immer in der Reihe, in der sie gedichtet sind, vorgenommen, sondern meistens den Text an mehreren Stellen zugleich angefasst. Im Uebrigen wiederholen sich die Erscheinungen, die sich bei Skizzen zu kleineren Liedcompositionen beobachten lassen.

Der Liederkreis ist nicht, wie das Lied »Sehnsucht«, in vorliegendem Skizzenbuche angefangen und beendigt worden. Die ersten Skizzen dazu finden sich auf einzelnen Blättern. Sie sind mit Bleistift flüchtig hingeschrieben. Eine Vergleichung derselben mit den später vorzulegenden, im Skizzenbuch vorkommenden zeigt, dass in letzterem die Arbeit über ihr erstes Stadium hinaus war. Man braucht nur eine Skizze zum Anfang des Liederkreises,



wie sie eines jener Blätter bringt, anzusehen, um darnach den Weg ermessen zu können, der noch durchzumachen war, um

*) Das Autograph zeigt das Datum: »1816 im Monath April.«

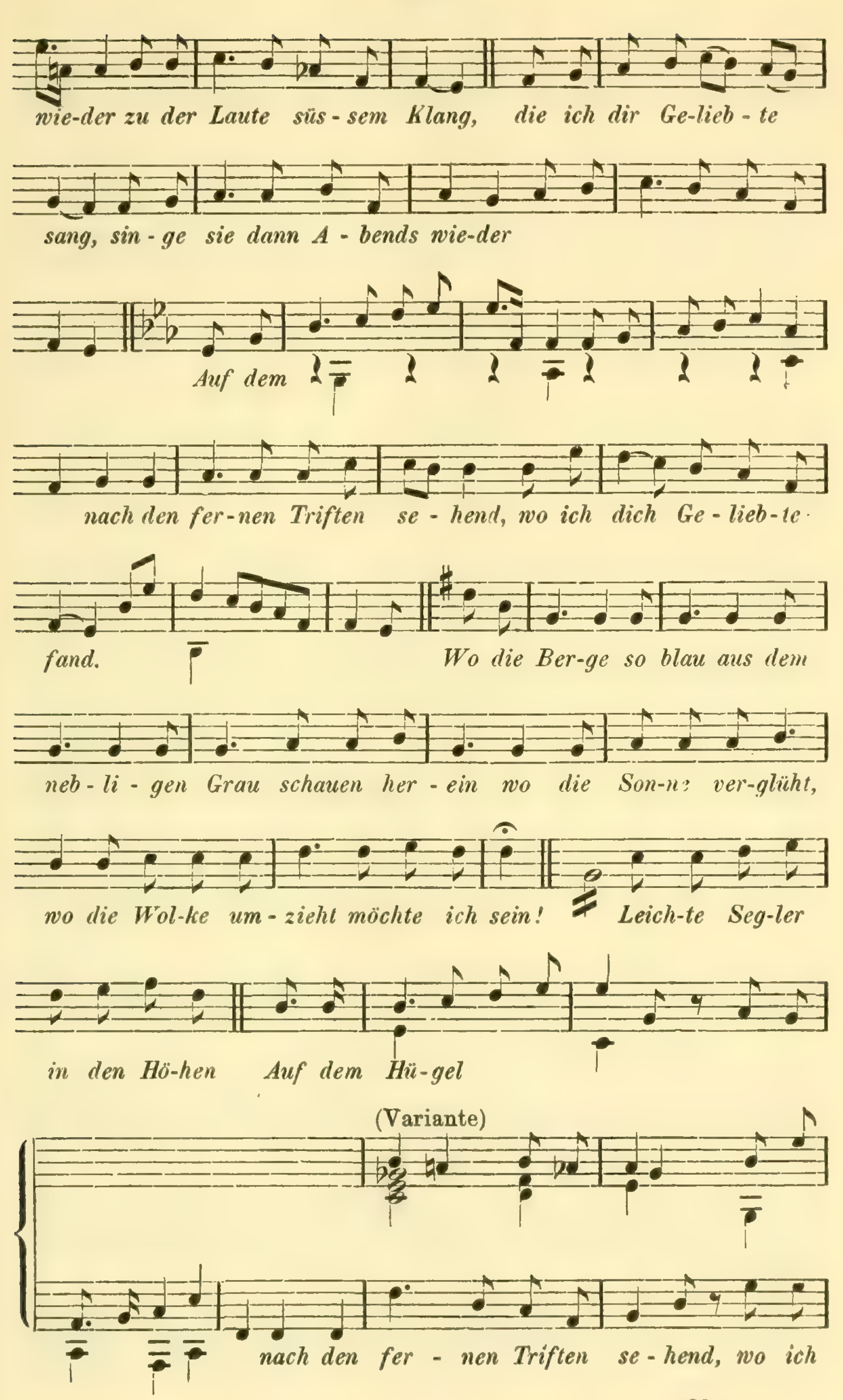
für die ersten Worte den treffenden Ausdruck, wie wir ihn kennen und wie ihn sehr annähernd schon das Skizzenbuch bringt, zu finden. In obiger Skizze bewegt sich die Melodie bei den Worten »sitz ich spähend« abwärts; im Skizzenbuche und im Druck wird sie aufwärts geführt, und erst bei der zweiten Silbe des Wortes »spähend« erfolgt ein Sprung abwärts. Dieser Sprung, der für das Wort »spähend« so charakteristisch ist, umfasst im Skizzenbuche im Anfang meistens eine Septime; erst zuletzt bekommt der Sextensprung den Vorzug.

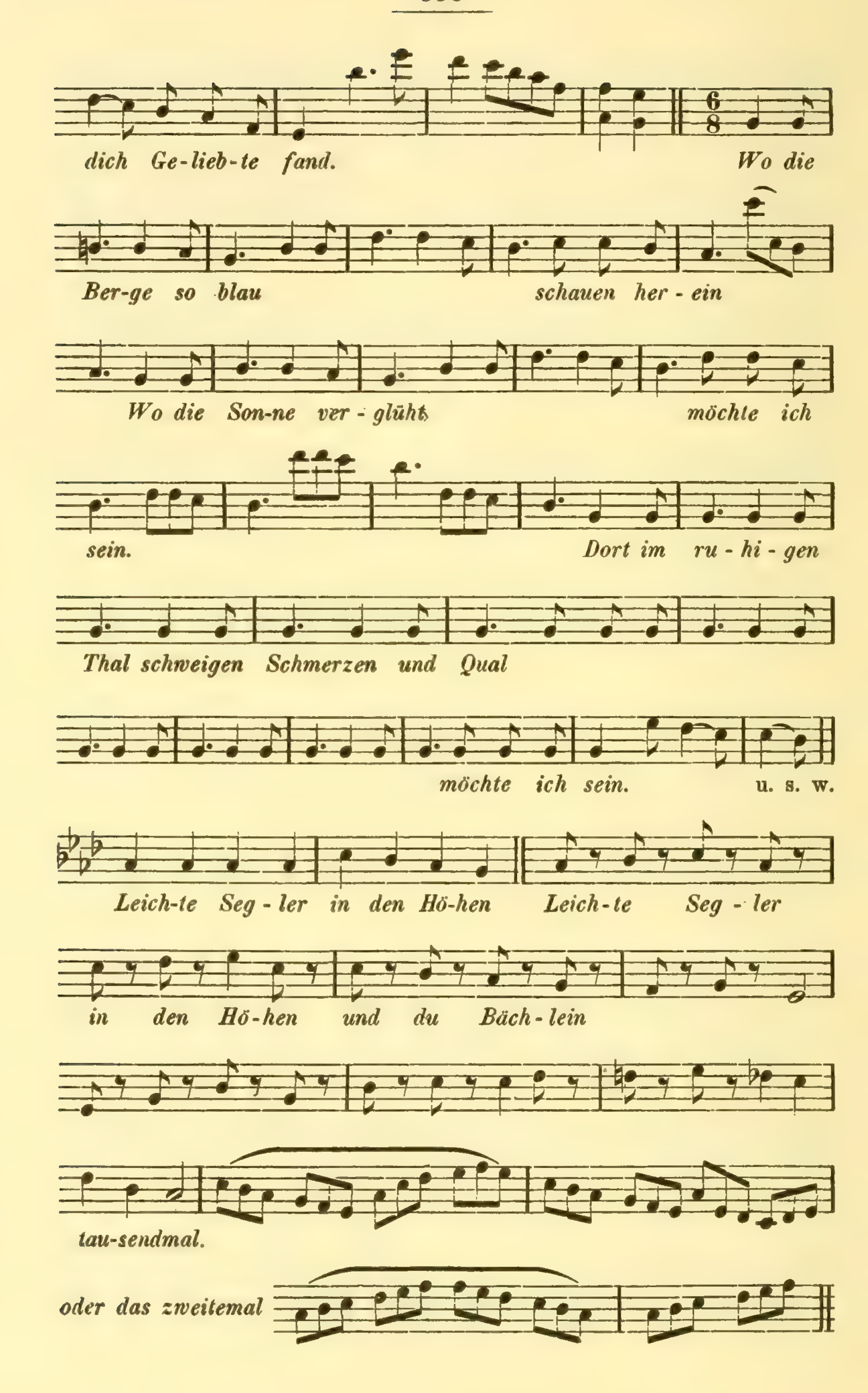
Im Druck hat das letzte Gedicht zu Anfang seine eigene Weise, und erst bei der letzten Strophe desselben wird auf die Melodie des ersten Liedes zurückgeleitet. Im Skizzenbuch aber erscheint das letzte Gedicht von Anfang an nur mit der Melodie des ersten Gedichtes. Daraus ist zu schliessen, dass der Liederkreis im Skizzenbuche nicht beendigt wurde und dass einige Zeit vergehen musste, bevor ihn Beethoven ins Reine schrieb.

Wir bringen hier einen Auszug der Skizzen in der Folge, in der sie im Skizzenbuch erscheinen und wahrscheinlich auch geschrieben sind.

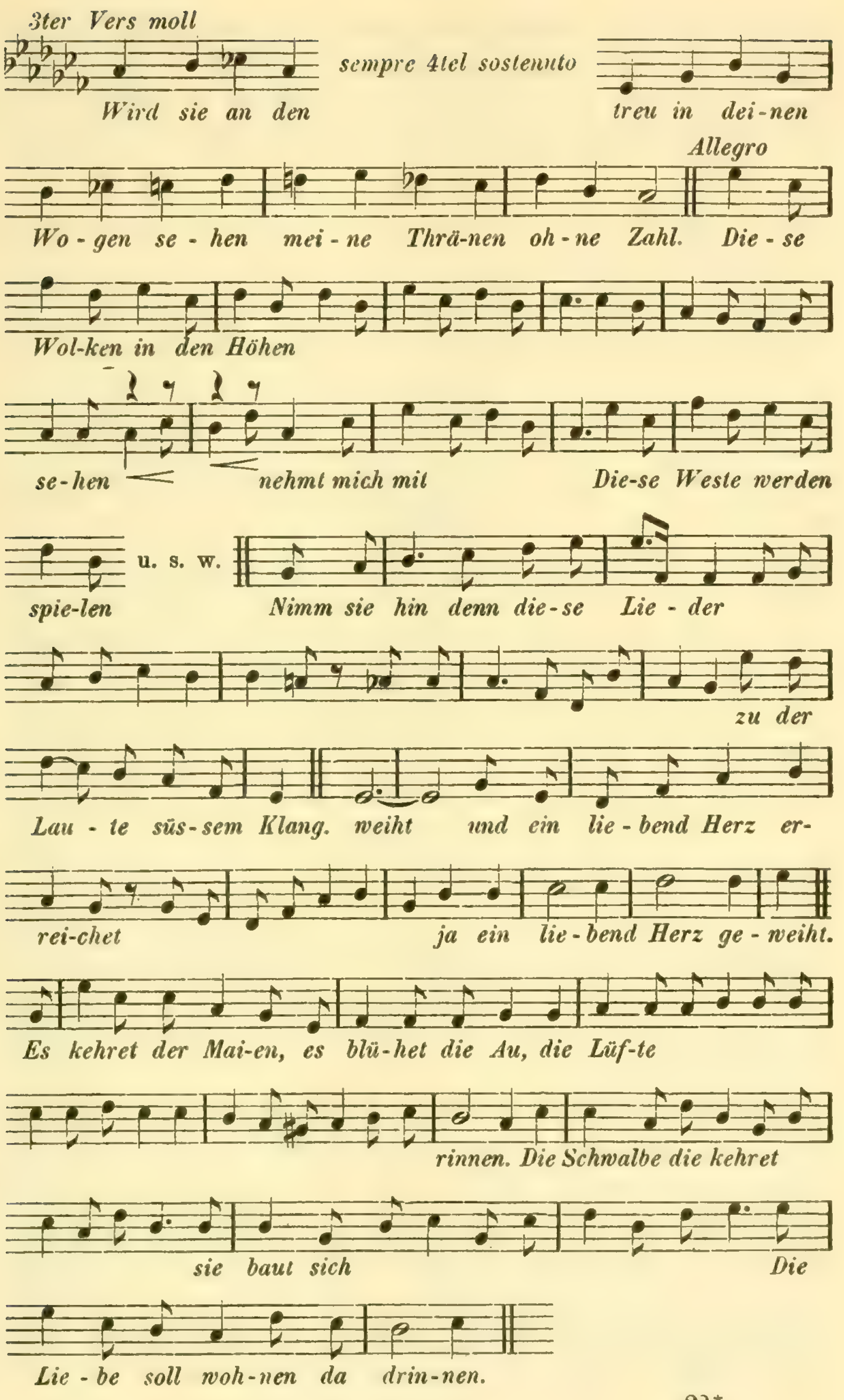



(Aenderung).
blau-e Ne - bel-
Auf dem Hü-gel in das blau-e Ne-bel-land, nach den
fer-nen Triften se - hend Auf dem Hü-gel in das
oder
blaue Ne - bel-
blau - e Ne - bel- land, nach den fer-nen Triften
oder
Auf dem Hü - gel in das
nach den wo ich dich Ge-lieb-te
fand. Wo die Ber - ge so blau
Letzter Vers
Leichte Seg-ler in den Hö-hen und Nimm sie hin denn, die-se
Lie - der, die ich dir Ge - lieb - te sang, sin-ge sie dann A - bends

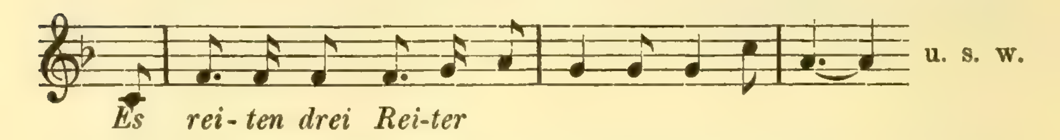

wie-der zu der Laute süs-sem Klang, die ich dir Ge-lieb-te
sang, sin-ge sie dann A-bends wie-der
Auf dem
nach den fer-nen Triften se-hend, wo ich dich Ge-lieb-te
fand.
Wo die Ber-ge so blau aus dem
neb-li-gen Grau schauen her-ein wo die Son-ne ver-glüht,
wo die Wol-ke um-zieht möchte ich sein!
Leich-te Seg-ler
in den Hö-hen
Auf dem Hü-gel
(Variante)
nach den fer-nen Triften se-hend, wo ich



dich Ge-lieb-te fand.
Wo die
Ber-ge so blau
schauen her - ein
Wo die Son-ne ver - glüht,
möchte ich
sein.
Dort im ru - hi - gen
Thal schweigen Schmerzen und Qual
möchte ich sein.
u. s. w.
Leich-te Seg - ler in den Hö-hen
Leich-te Seg - ler
in den Hö-hen und du Bäch-lein
tau-sendmal.
oder das zweitemal


3ter Vers moll
sempre 4tel sostenuto
Wird sie an den
treu in dei-nen
Allegro
Wo-gen se-hen mei-ne Thrä-nen oh-ne Zahl. Die-se
Wol-ken in den Höhen
se-hen
nehmt mich mit
Die-se Weste werden
spie-len
u. s. w.
Nimm sie hin denn die-se Lie-der
zu der
Lau-te süs-sem Klang. weiht und ein lie-bend Herz er-
rei-chet
ja ein lie-bend Herz ge-weiht.
Es kehret der Mai-en, es blü-het die Au, die Lüf-te
rinnen. Die Schwalbe die kehret
sie baut sich
Die
Lie-be soll woh-nen da drin-nen.

Zwischen diesen Skizzen erscheint ein bekanntes Volkslied.



Beethoven hat es wahrscheinlich aus Reichardt's »Kunstmagazin« (I, 155) abgeschrieben.

Später (S. 76 bis 85) kommen Arbeiten zum zweiten Satz der Sonate in A-dur Op. 101. Auf einen grossen Theil des Satzes sich erstreckende Skizzen kommen, ausgenommen zum Kanon, nicht vor. Man sieht fast nur Bröckelwerk. Jede Skizze bricht ab. Es würde schwer sein, zwischen den einzelnen Skizzen einen Zusammenhang herzustellen, alle ihre Beziehungen zu finden, wenn man das gedruckte Stück nicht kennte. Dennoch hatte Beethoven bei solcher Arbeit in Bezug auf die ganze Anlage, auf den Modulationsgang u. dgl., wenn auch nicht gleich zu Anfang, so doch bald, einen Plan im Auge.

Die zuerst erscheinende Skizze, die wegen theilweiser Unleserlichkeit nicht gut wiederzugeben ist, die aber eine unverkennbare Aehnlichkeit mit den ersten 3 oder 4 Takten des gedruckten Satzes zeigt, ist überschrieben:

2tes Stück Allegro marcia

Aus dieser Ueberschrift erhellt, dass der erste Satz bereits früher angefangen oder schon fertig war. Skizzen zu diesem Satz haben sich nirgends gefunden. Hierauf gründet sich die früher ausgesprochene Vermuthung, die ziemlich zu Anfang des Skizzenbuches abgängigen Blätter könnten Skizzen dazu enthalten haben.

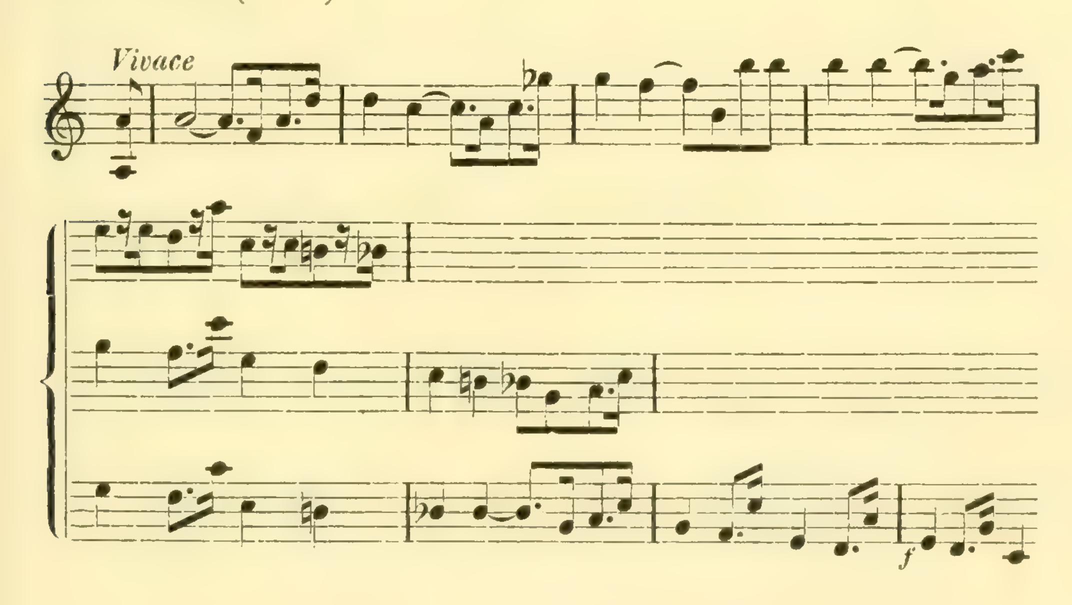
Nach einer bei einer andern Skizze stehenden Bemerkung

Erster Theil in A ohne :||: *repet.*

sollte der erste Theil des Satzes in A-dur schliessen und nicht wiederholt werden. Beethoven wurde später andern Sinnes.

Die Fortführung der ersten Takte des ersten Theils zu finden, hat Mühe gekostet. Manche Versuche sind dazu angestellt worden. Wir legen zwei Skizzen, in denen viel geändert wurde, vor, zuerst diese (S. 80),

dann diese (S. 84).

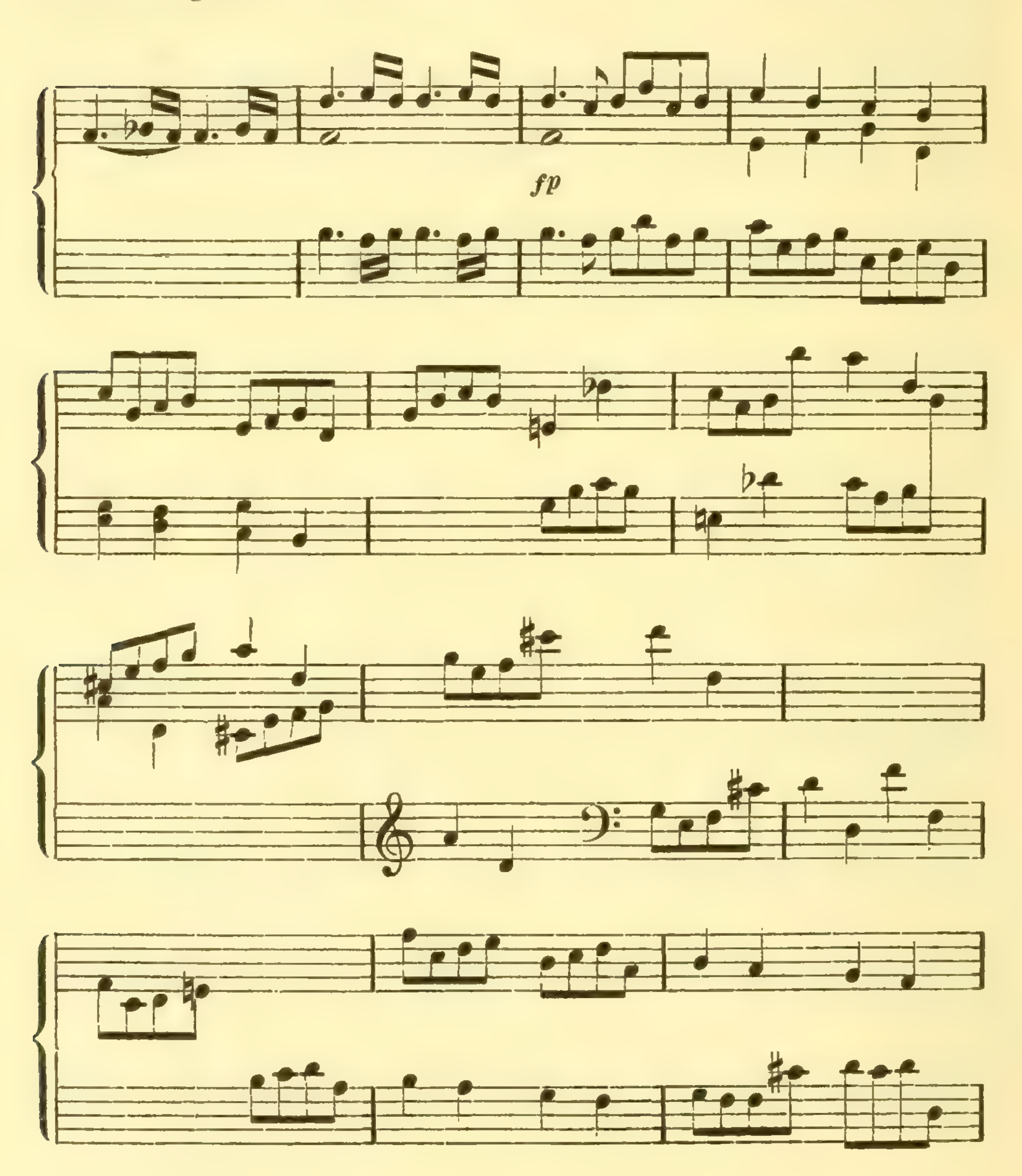


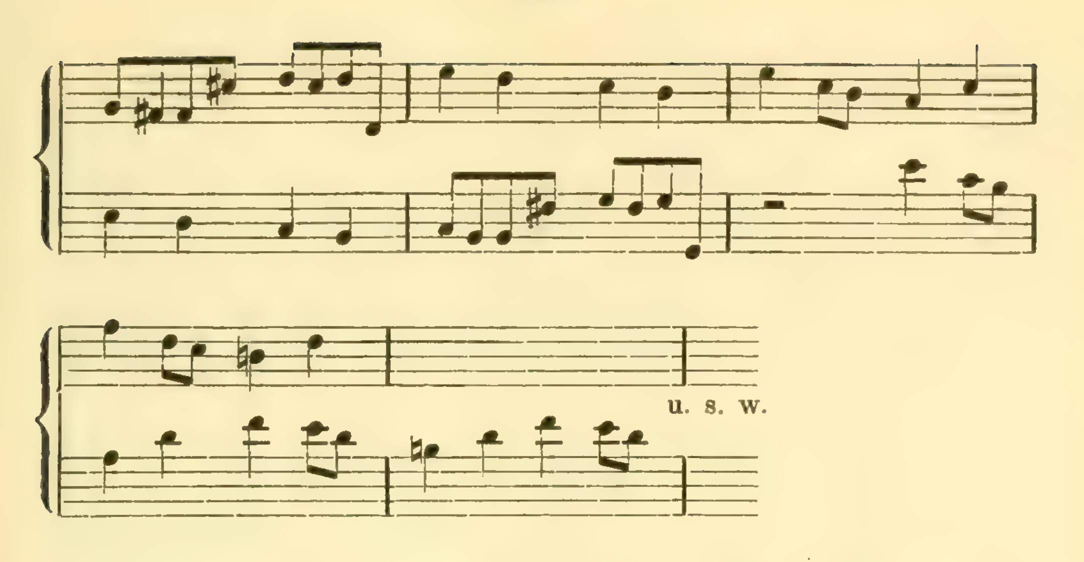
(Der ursprüngliche Entwurf steht unten; die später geänderten Stellen stehen darüber.) Am Schluss der letzten Skizze ist bemerkt:

Hernach in A dur them.

Hier wurde also auch die Tonart A-dur zum Zielpunkte genommen. Offenbar legte Beethoven auf die Anbringung der Tonart Werth. Auch im Druck ist sie angebracht, jedoch an einer andern Stelle, als bei den Skizzen angegeben ist.

Auch der Kanon hat einige Mühe gekostet. Hier (S. 85) der Anfang einer Skizze.





Während der Arbeit am zweiten Satz entstanden Andeutungen und Ansätze zu den letzten Sätzen der Sonate. Der dritte Satz sollte ursprünglich so



beginnen. Zum letzten Satz finden sich nur zwei abgebrochene Skizzen, zuerst diese (S. 77),



bald darauf (S. 78) diese.



Man sieht, nur das Hauptmotiv ist gefunden, das aber nicht, wie im Druck, als ein für sich bestehendes Glied, sondern als Bestandtheil eines längeren Abschnittes erscheint. Beethoven hat die Arbeit zum letzten Satz in einem andern Skizzenbuche fortgesetzt.*)

---

*) Das Autograph der Sonate hat die Ueberschrift: »Neue Sonate für Ham____ 1816 im Monath November.« Beethoven hat das Wort: »Hammer-Klavier« nicht ausgeschrieben. Gewiss war er in Zweifel, wie er es schreiben sollte. Man wird in dieser Ansicht bestärkt, wenn man einen Brief liest, der sich auf die Sonate bezieht und geschrieben wurde, als sie schon im Stich war. Der Brief ist an den Verleger Tob. Haslinger gerichtet und lautet:

> *Die nun noch zu machende Korrektur ist mir sogleich zu übersenden — was Seite 15 im letzten Stück betrifft, so dürfte es gut seyn bey den Täkten 18 19 20 21 die Buchstaben zu setzen, — Es ist solches dem Hr. Adjutanten überlassen — in Betreff des Titels ist ein sprachkundiger zu befragen, ob Hammer oder Hämmer Klavier oder auch Hämmer-Flügel zu setzen. — Derselbe Titel ist mir auch vorzuweisen. —*
>
> *L. v. Beethoven.*
>
> [Aussen:] *an den Adjutanten.*

Die »Buchstaben«, die Beethoven meint, sollten zur deutlicheren Bezeichnung des Contra-E im zweiten Theil des letzten Satzes (Takt 109 ff. des zweiten Theils) angebracht werden. Das Original des mitgetheilten Briefes war früher im Besitz der Wittwe Haslinger in Wien und ist dem spätern Besitzer entwendet worden.

Schindler sagt (Biogr. I, 240, 243), die Sonate sei im Februar 1816 in Wien öffentlich gespielt worden und Beethoven habe das gedruckte Widmungsexemplar der Sonate am 23. Februar 1816 versandt. Diese Angaben sind falsch, wie sich theils aus dem im Autograph angegebenen Datum, theils aus dem Datum des Erscheinens der Sonate (Februar 1817) ergiebt. Thayer hat (Biogr. III, 382, 384) Schindler's Angaben beibehalten.

Es kommen nun (S. 86 bis 107) Arbeiten zum ersten und dritten Satz eines unvollendeten Trios in F-moll für Pianoforte, Violine und Violoncell. Der Anfang des ersten Satzes erscheint zuletzt in dieser,



das Hauptthema des letzten Satzes einmal in dieser Fassung.



Beethoven hat später angefangen, den ersten Satz in Partitur zu schreiben und denselben ziemlich zu Ende geführt. Dann blieb die Arbeit liegen.*)

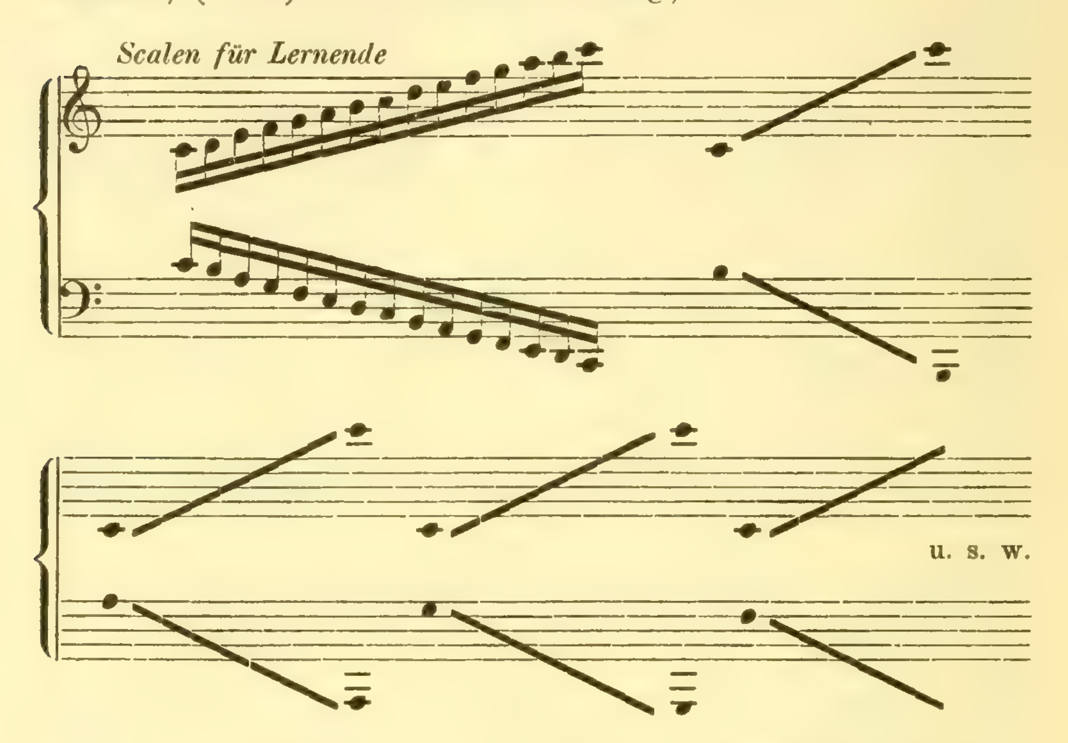
Zwischen den Skizzen zum Trio erscheinen: (S. 87) eine Randbemerkung,

Variationen aus meinem Jünglingsalter

die wir, in Ermangelung einer andern oder besseren Deutung, mit der Veranstaltung einer neuen Ausgabe der Variationen

*) Von den zur Reinschrift verwendeten Blättern sind nur wenige vorhanden, und unter diesen fehlt das erste Blatt, welches den Anfang des Trios enthalten muss und nach dem sich Genaueres angeben liesse. Das Trio ist in einem Briefe gemeint, den Beethoven am 1. October 1816 an den Verleger Birchall in London schreibt und in dem es heisst: »I offer you of my Works the following new ones. A Grand Sonata for the Pianoforte alone £ 40. A Trio for the Piano with accompt of Violin and Violoncell for £ 50.« Die erwähnte Sonate kann nur die in A-dur Op. 101 sein. Das Trio in B-dur Op. 97 kann in dem Briefe nicht gemeint sein, denn Birchall hatte es schon. (Vgl. Chrysander's Jahrbücher, I, 429 ff.).

über das Thema »Venni Amore« oder eines andern Variationen-Cyklus aus Beethoven's früherer Zeit in Zusammenhang bringen möchten; (S. 93) eine Tonleiter-Uebung;



so auch hinauf, u. umgekehrt die rechte Hand eben so hinauf u. hinunter wie die linke

(S. 95) eine mit Bleistift geschriebene Briefstelle*);

Ich nahm die Wohnung indem ich dachte, dass Ew. K. Hoheit mir einen kleinen Theil erstatten würden ohne dieses hätte ich sie nicht genommen —

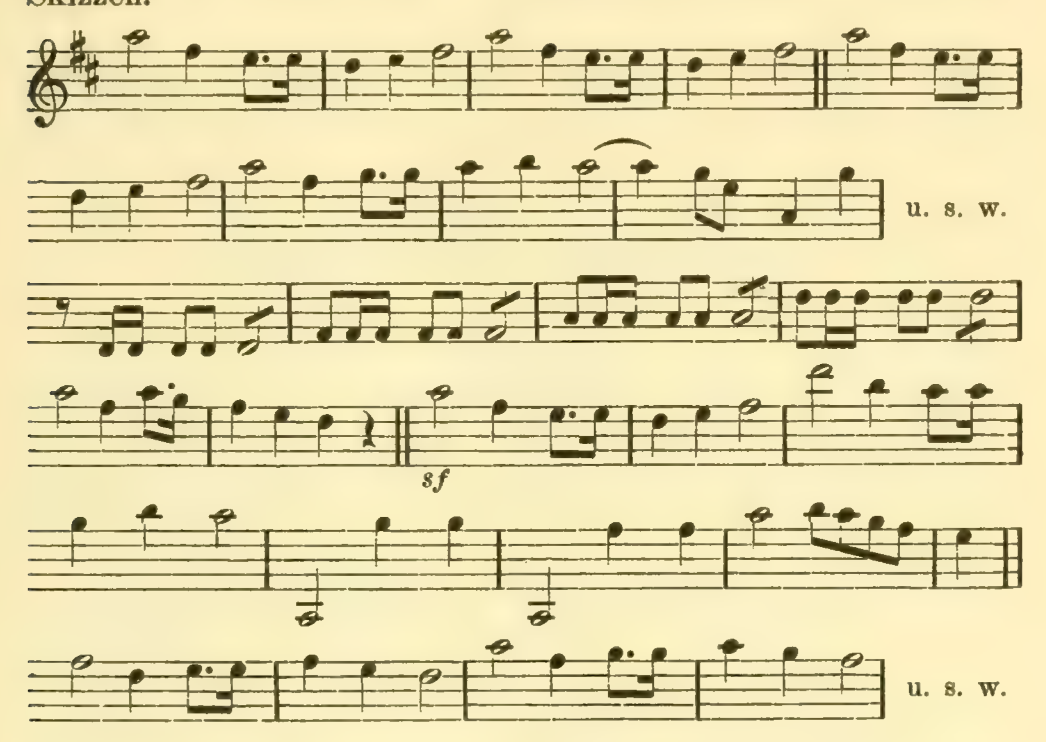
und (99 f.) Entwürfe zu dem Liede »Der Mann von Wort« Op. 99.**)



*) Beethoven's Wohnung im Mai 1816 war: Seilerstätte Nr. 1055 und 1056. Im März 1816 bezahlte er, so schreibt er an Ferd. Ries, 1100 Gulden Hauszins. Ob eines dieser Daten mit obiger Stelle in Verbindung zu bringen ist und ob Beethoven einen Brief geschrieben hat, in dem die Stelle vorkommt, muss dahingestellt bleiben.

**) Das Lied erschien im November 1816.

Dann (S. 108 bis 112) kommen Entwürfe zu dem früher erwähnten Parade- oder Militairmarsch.*) Hier eine Zusammenstellung von mehreren auf das Anfangsthema sich beziehenden Skizzen.



Die Skizzen bestätigen die wiederholt anderwärts gemachte Bemerkung, dass Beethoven's Verfahren, ein gefundenes Thema wiederholt umzuändern, sich auch auf Gelegenheitscompositionen erstreckt. Der Marsch erreicht die endgiltige Form nicht. Beethoven hat die Arbeit dazu an einem andern Orte fortgesetzt. Mit Skizzen zum Marsch schliesst das Skizzenbuch.

In unserer Darstellung sind manche unausgeführt gebliebene Skizzen und einige Stellen, die abgeschrieben sein mögen, unerwähnt geblieben. Als die hervortretendsten von solchen Skizzen und Stellen sind zu verzeichnen; (S. 9) Anfang einer Doppelfuge in A-moll; (S. 33) »Sinfonia« in D-dur; (S. 37) Anfang eines Vocalsatzes »Ehre sei dir«; (S. 39) zwei fugirte Stellen, wahrscheinlich abgeschrieben; (S. 41) Anfang einer Doppelfuge in D-dur; (S. 43) »Allemande« und »3tes Stück«;

*) Das Autograph ist überschrieben: »Marsch zur grossen Wachparade — am 3ten Juni 1816.«

(S. 47) »Pastorale« in C-dur; (S. 50) »Sonate in Des dur«; (S. 51) drei instrumentale Anfänge in B-dur und D-dur; (S. 53 f.) mehrere verschiedene Ansätze zu Instrumentalcompositionen; (S. 67) ein Anfang in F-moll,



wahrscheinlich zum unvollendeten Trio bestimmt; (S. 105) der nämliche Anfang mit derselben Ueberschrift; (S. 106) »Sinfonie« in Es-dur und »Sonate« in E-dur.

Die im Skizzenbuch berührten und in der anzunehmenden Zeit von Mai 1815 bis Mai 1816*) ganz oder nahezu fertig gewordenen Compositionen sind der Reihe nach:

zwei Stücke zu »Eleonore Prohaska« (ungedruckt),
(dem Vermuthen nach: erster Satz der Sonate Op. 101,)
das Lied »Geheimniss«,
Sonate Op. 102 Nr. 2,
irisches Lied »Robin Adair«,
schottisches Lied (ungedruckt — andere Bearbeitung: Op. 108 Nr. 11),
Kanon »Lerne schweigen« (Vorarbeit),
Kanon »Rede, rede«,
Lied »Sehnsucht« (»Die stille Nacht umdunkelt«),
Liederkreis Op. 98 (nicht beendigt),
zweiter Satz der Sonate Op. 101,
Lied »Der Mann von Wort« Op. 99 und
Marsch in D-dur für Militairmusik (nicht beendigt).

*) Offenbar ist die hier angenommene Zeit etwas zu weit gemessen. Das Skizzenbuch kann ganz oder fast ganz dem Jahre 1815 angehören. Der Umstand jedoch, dass die letzten im Skizzenbuch berührten Compositionen alle ins Jahr 1816 hinüber spielen, liess es rathsam erscheinen, die Zeit nach dieser Seite hin nicht zu früh abzugrenzen.

XXXVI.

Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1817.

Dieses Skizzenbuch ist in andern Artikeln wiederholt erwähnt worden, und es kommt hier nur darauf an, dasselbe in seinem Zusammenhang zu betrachten und von einer Anzahl Skizzen und Bemerkungen, welche früher übergangen wurden, Kenntniss zu nehmen.

Das Skizzenbuch ist buchbindermässig gebunden, hat einen alten bunten Umschlag, ist beschnitten, ist ungefähr 16 Centimeter hoch, 13 Centimeter breit und besteht aus 128 grösstentheils beschriebenen Seiten. Das kleine Format und der Umstand, dass fast alle Skizzen und Aufzeichnungen ursprünglich mit Bleistift geschrieben und zum kleinen Theil später mit Tinte nachgezogen sind, lassen darauf schliessen, dass es zum Tragen in der Tasche bestimmt war und meistens ausser dem Hause gebraucht wurde. Hier und da vorkommende Wachsflecken können zu Hause bei dem Nachziehen mit Tinte oder bei dem Aussetzen der skizzirten Compositionen entstanden sein. Der Besitzer des Skizzenbuchs ist A. Artaria in Wien.

Auf der Rückseite des vorderen Umschlagblattes steht:

Poldrini
1817
Mit inniger Empfindung, doch entschlossen, wohl
accentuirt u. sprechend vorgetr.

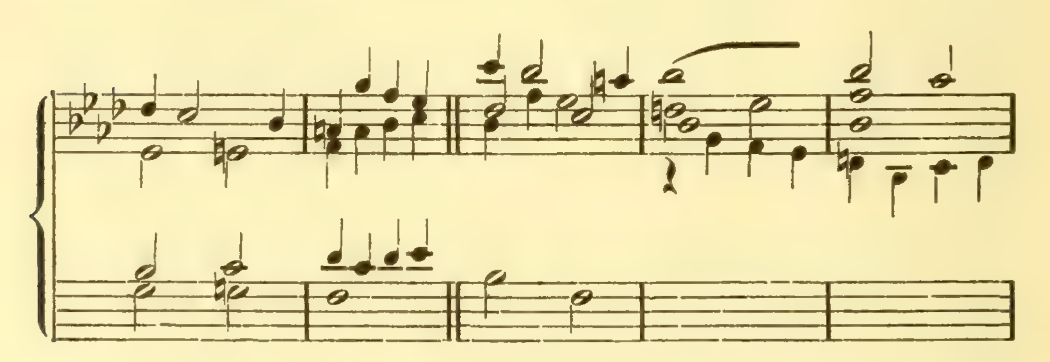
»Poldrini« hiess der damalige Geschäftsführer der Handlung Artaria u. Comp. Hatte er Beethoven das Buch zum Geschenk gemacht? Aus der angeführten Jahreszahl ist zu

entnehmen, dass das Skizzenbuch im Jahre 1817 in Angriff genommen wurde. Die dann folgende Bemerkung, welche später hingeschrieben wurde und in der das Wort »inniger« nachträglich eingefügt wurde, war zur Ueberschrift oder Vortragsbezeichnung des Liedes »Resignation«, zu dem Arbeiten im Skizzenbuch vorkommen, bestimmt. Im Druck des Liedes ist das eingefügte Wort »inniger« weggeblieben.

Die zuerst erscheinenden Skizzen (S. 1, 2 u. 7)



betreffen die bereits an einem andern Orte erwähnte unvollendete Fuge für fünf Streichinstrumente in D-moll*). Dazwischen finden sich (S. 4)



zwei Stellen aus der Fuge in B-moll im ersten Theil von Bach's Wohltemperirtem Clavier, ein Ansatz



zur Composition von Matthisson's Badelied mit metrischer Bezeichnung, (S. 5) die in Partitur und auf fünf Systemen geschriebenen letzten vier Takte der Quintettfuge Op. 137 und (S. 7)

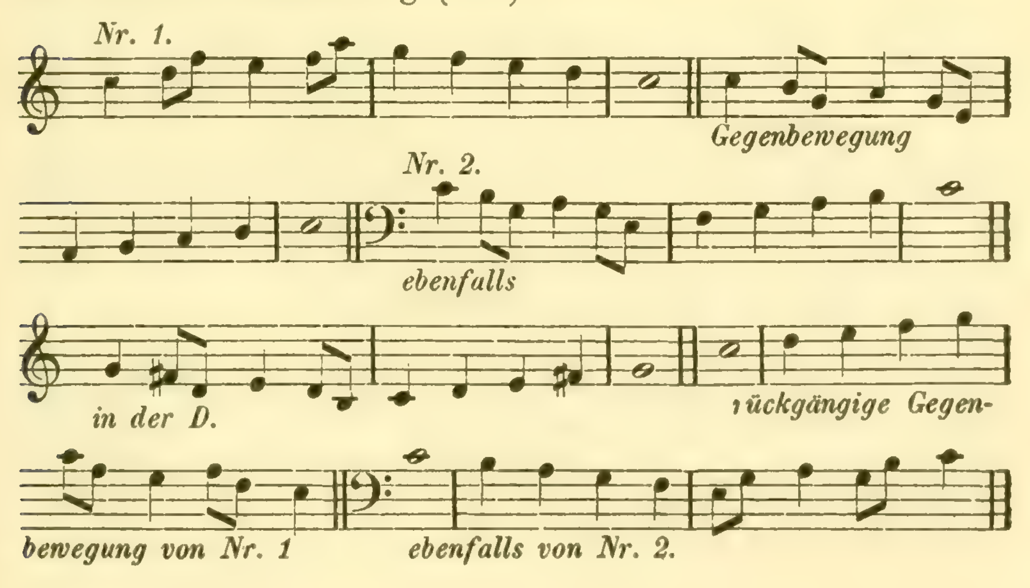
*) Siehe den Artikel XX.



zwei Stellen aus Bach's »Kunst der Fuge« (Contrapunctus 4). Die Schlusstakte der Fuge Op. 137 wurden aller Wahrscheinlichkeit nach während der Reinschrift, bei Anfertigung der Partitur versuchsweise hingeschrieben und geht aus ihrem Vorkommen hervor, dass das Stück damals eben fertig war oder fertig wurde. Die abgeschriebenen Stellen aus den Bach'schen Fugen finden in der damaligen Neigung Beethoven's zur Fugencomposition ihre Erklärung; doch wird es schwer sein, eine besondere oder nähere Beziehung derselben zu den im Skizzenbuche berührten Fugen Beethoven's aufzufinden. Mit der Richtung Beethoven's zur Fugencomposition hängen auch zwei den letzten Entwürfen zur unvollendeten Fuge unmittelbar folgende Aufzeichnungen zusammen. Die erste derselben (S. 7) lautet so:

> *alle 3tte Stücke eine wahre Fuge zum B. das Trio neues Sujett welches alsdenn beim Wiederholen dem ersten Thema zum Kontrasubject dient*

Die andere Aufzeichnung (S. 8)



ist Marpurg's »Abhandlung von der Fuge« (2. Theil, Tab. XVI Fig. 1 bis 6) entnommen.

Es folgen nun (S. 10 bis 16) Entwürfe



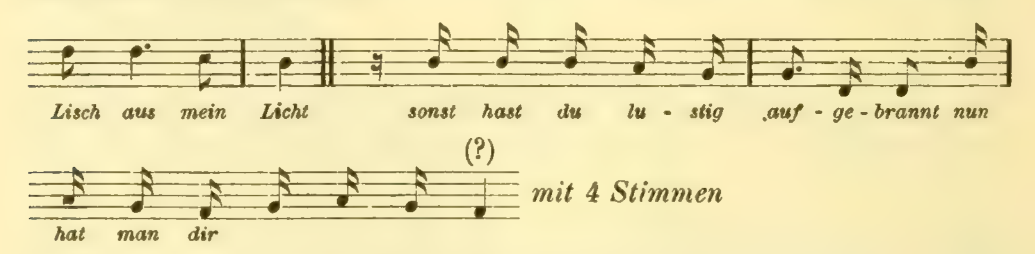
zu dem Liede »Resignation«, aus deren allmählicher Annäherung und schliesslicher Uebereinstimmung mit der gedruckten Form hervorgeht, dass das wahrscheinlich an einem andern Orte angefangene Lied in diesem Skizzenbuche fertig wurde.*)

Gleich darauf (S. 18 bis 88) erscheinen Entwürfe zum ersten Satz der Sonate in B-dur Op. 106, und diesen folgen später (S. 75 bis 128) Entwürfe zum zweiten und (S. 116 bis 127) zum dritten Satz derselben Sonate. Diese Arbeit ist in ihren Hauptzügen bereits anderwärts dargelegt worden.**) Hier ist nur zu bemerken, dass, als das vorliegende Skizzenbuch zurückgelegt wurde, der erste Satz der Sonate im Entwurfe fertig war, dass die Arbeit zum zweiten Satz sehr vor-

---

*) Das Lied erschien am 31. März 1818 als Beilage zu einer Zeitschrift.

In einem in der königl. Bibliothek zu Berlin aufbewahrten Skizzenheft finden sich Entwürfe



zur Composition desselben Textes für 4 Stimmen und in G-dur. Vorher gehen Arbeiten zum letzten Satz der Sonate in A-dur Op. 101 und zu andern Stücken. Jene Liedskizzen können spätestens zu Anfang des Jahres 1817 geschrieben sein.

**) Siehe den Artikel XVI.

geschritten, dass der dritte Satz erst angefangen und vom letzten Satz noch keine Note gefunden war.

Inmitten der Arbeit zu den Sonatensätzen finden sich (S. 92 bis 109) Entwürfe zum ersten Satz der neunten Symphonie und Andeutungen und nicht benutzte Entwürfe zu den folgenden Sätzen derselben Symphonie. Auch über diese Entwürfe ist anderwärts berichtet worden*), und braucht hier nur bemerkt zu werden, dass im vorliegenden Skizzenbuch nur die Arbeit zum ersten Satz der Symphonie ziemlich vorgerückt erscheint.

Eine zwischen den Skizzen zum ersten Satz der Sonate Op. 106 vorkommende Bemerkung (S. 75)

preludien zu meiner Messe

kann nur auf Beethoven's erste Messe bezogen werden. Die Composition der zweiten Messe stand damals noch nicht in Aussicht.

Nun sind noch einige Notizen anzuführen, welche sich auf der innern Seite des hintern Umschlags (Seite 128 gegenüber) mit Bleistift geschrieben finden. Selbige lauten, so weit sie lesbar sind, wie folgt.

Der neueste deutsche Jugendfreund für Knaben Leipz. 1816
brosch. 4 fl. 30 xr.
34 xr. am Lusthaus
Bei Müller . . . . . ansehen —
In der Leopoldstadt Nr. 575 in der Allee gegen die Franzensbrücke 6 leichte Reisewägen zu verkaufen —
Wohnung Alstervorstadt Haus Nr. 115 von 8 Zimmern etc. mit Obstgarten um billigen Preis zu vermiethen von künftigem Georgi an und beim Hausinspektor erkundigen

Die erste von diesen Notizen, die ohne Zweifel in einem Gast- oder Kaffeehause niedergeschrieben wurden, ist dem Intelligenzblatt der Wiener Zeitung vom 9. December 1817 (S. 1291) entnommen und lautet da so:

*) Siehe den Artikel XX.

»Bey Carl Haas, Buchhändler (Tuchlauben, beym Kühfuss) ist ganz neu zu haben:

Der neueste deutsche Jugendfreund, oder Erzählungen für Knaben und Mädchen zur Bildung des Verstandes und Herzens. Von H. Müller. Zwey Bände 8. Leipzig 1816. Brosch. 4 fl. 30 kr.«

Die letzten zwei Notizen finden sich in den Intelligenzblättern zur Wiener Zeitung vom 12., 15. und 17. December 1817 (S. 1315 ff.), und lautet die erste derselben hier so:

»Ueberführte Reisewägen.

In der Leopoldstadt Nr. 575 in der Allee gegen die Franzensbrücke sind 6 leichte Reisewägen zu verkaufen.«

Die andere lautet so:

»Wohnung zu vermiethen.

In der Alservorstadt Haus No. 115 ist eine Wohnung, bestehend in 8 Zimmern, Vorhaus, Speis, Keller, Holzgewölb, Boden, nebst einem Obstgarten um billigen Preis zu vermiethen, und auf künftigen Georgi 1818*) zu beziehen. Das Nähere ist im nemlichen Hause beym Hausinspektor zu erfragen.»

Zur Erklärung dieser abgeschriebenen Anzeigen möge Folgendes erinnert werden. Beethoven hatte im Jahre 1817 von der Philharmonischen Gesellschaft in London den Antrag erhalten, nach England zu kommen. Am 9. Juli 1817 theilt er Ferd. Ries die Bedingungen mit, die dieser der Gesellschaft vorlegen soll. In diesem Briefe heisst es u. A.: »Ich werde in der ersten Hälfte des Monats Januar 1818 spätestens in London sein. Da ich gleich . . . . anfange, so weiset mir die Gesellschaft die Summe von 150 Guineen hier an, damit ich mich mit Wagen und andern Vorrichtungen zur Reise ohne Aufschub versehen kann.« Warum Beethoven »Reisewägen« suchte, ist also klar. Wozu brauchte er aber eine so grosse Wohnung von 8 Zimmern, einen Obstgarten u. s. w.? Er ging Ende 1817 und schon früher mit der Absicht um, seinen Neffen aus dem Institut Giannatasio del Rio's zu sich zu nehmen und nahm denselben auch wirklich Ende Januar 1818 zu sich.

*) Georgi fällt auf den 24. April.

Am 12. November 1817 schreibt Beethoven an Giannatasio: »Veränderte Verhältnisse könnten wohl machen, dass ich Karl nicht länger als bis zum Ende dieses Vierteljahres bei Ihnen lassen kann.« Und am 24. Januar 1818 schreibt er: »Ich komme nicht selbst — übrigens wünsche ich der Mutter wegen, dass es eben nicht zu sehr bekannt werde, dass mein Neffe jetzt bei mir ist.« Für den Neffen war auch das notirte Buch bestimmt.

Aus den Daten, welche sich an die Anzeigen knüpfen, geht hervor, dass das Skizzenbuch im December 1817 gebraucht wurde. Von den im Skizzenbuch berührten Compositionen giebt nur eine einen sicheren chronologischen Anhaltspunkt. Es ist die Fuge Op. 137. Sie war nach dem auf dem Autograph stehenden Datum am 28. November 1817 fertig und wird zu Anfang (Seite 5) des Skizzenbuchs berührt. Demnach kann das Skizzenbuch spätestens im November 1817 in Angriff genommen worden sein. Nimmt man ferner an, Beethoven habe das Skizzenbuch ungefähr ein halbes Jahr gebraucht, so ergiebt sich als die Zeit, der es im weitesten Umfang angehören kann, die von ungefähr September 1817 bis Mai 1818. Dieses Ergebniss verträgt sich nicht nur mit der auf dem vorderen Umschlagblatte eingezeichneten Jahreszahl 1817, sondern es lässt sich damit auch die Zeit in Uebereinstimmung bringen, der ein sich anschliessendes Skizzenheft, das Beethoven im Frühjahr und Sommer 1818 in Mödling brauchte, angehört.

Von den im Skizzenbuch berührten Compositionen sind also in der angenommenen Zeit von September 1817 bis Mai 1818 der Reihe nach fertig geworden:

die Quintettfuge Op. 137,
das Lied »Resignation« und
der erste Satz der Sonate in B-dur Op. 106.

XXXVII.

Clavierspiel.

Carl Czerny erzählte mancherlei über Beethoven's Clavierspiel, das wohl der Aufbewahrung werth ist. Er sagte fast wörtlich Folgendes.

Beethoven besass eine ungeheure Fertigkeit, die sogar in unserer Zeit alles übertreffen würde. Beim Spielen zeigte er eine ausgezeichnet ruhige Haltung und ein würdiges Benehmen. Der Oberkörper war immer gerade und ruhig. Nur als er taub wurde, fing er an, um den Ton deutlicher zu hören, den Kopf nach vorne zu neigen, so dass die Nase manchmal der Claviatur ziemlich nahe kam.*) Er verstand es ausserordentlich, volle Accorde, ohne Anwendung des Pedals, an einander zu binden. Das Legatospiel, das ich hier meine, war ein anderes, als das zum Fugenspiel gehörende; letzteres ist mehr Fingerspiel. Ueber Cramer's Uebungen, die Beethoven, als ich (von 1815 an) seinen Neffen im Clavierspiel unterrichtete, durch mich kennen lernte, äusserte er: »Sie machen das Spiel pappig (klebrig); der Spieler lernt kein Staccato- und kein leichtes Spiel daran«.**) — Das G-dur-Concert spielte er öffentlich (1808) sehr muthwillig; bei Passagen nahm er manchmal andere

---

*) Nach Czerny's Annahme begann Beethoven's Taubheit später, als gewöhnlich angenommen wird. Man darf aber wohl zwischen Schwerhörigkeit und Taubheit, zwischen beginnender und hochgradiger Taubheit einen Unterschied machen. Czerny meinte den letzteren Zustand.

**) Schindler spricht sich anders aus. Er sagt (Biogr. II, 182): »Diese Etuden (von Cramer) erklärte unser Meister als die Hauptbasis zum gediegenen Spiel.«

und viel mehr Noten, als auf dem Papier standen. — Als ich einst Beethoven auf dem Glacis begegnete, lud er mich ein, ihn zu begleiten; er wolle mir etwas zeigen. In seiner Wohnung angelangt, spielte er die zwei Sonaten für Pianoforte und Violoncell Op. 102. Das Instrument war aber in so schlechtem Zustande, bei mehreren Tasten waren alle Saiten gesprungen, dass ich aus dem Spiel nichts verstand und mich ans Geschriebene halten musste. — Einst spielte Beethoven in einer Gesellschaft seine Sonate in A-dur Op. 101. Er spielte sie sehr schön, äusserte aber später, er selbst habe von seinem Spiel nichts gehört.

In seiner Pianoforte-Schule und in schriftlichen Aufzeichnungen (gedruckt im »Jahresbericht des Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien« v. J. 1870) äussert sich Czerny in gleichem Sinne. Er sagt, Beethoven's Spiel habe sich durch eine ungeheure Kraft, durch Charakteristik, unerhörte Bravour und Geläufigkeit ausgezeichnet; Beethoven habe das Legato, das zu jener Zeit alle andern Spieler auf dem Fortepiano für unausführbar hielten, in einer unübertrefflichen Art in seiner Macht gehabt; jedoch sei er bei seinem Spiel von seinen stets wechselnden Launen abhängig gewesen.

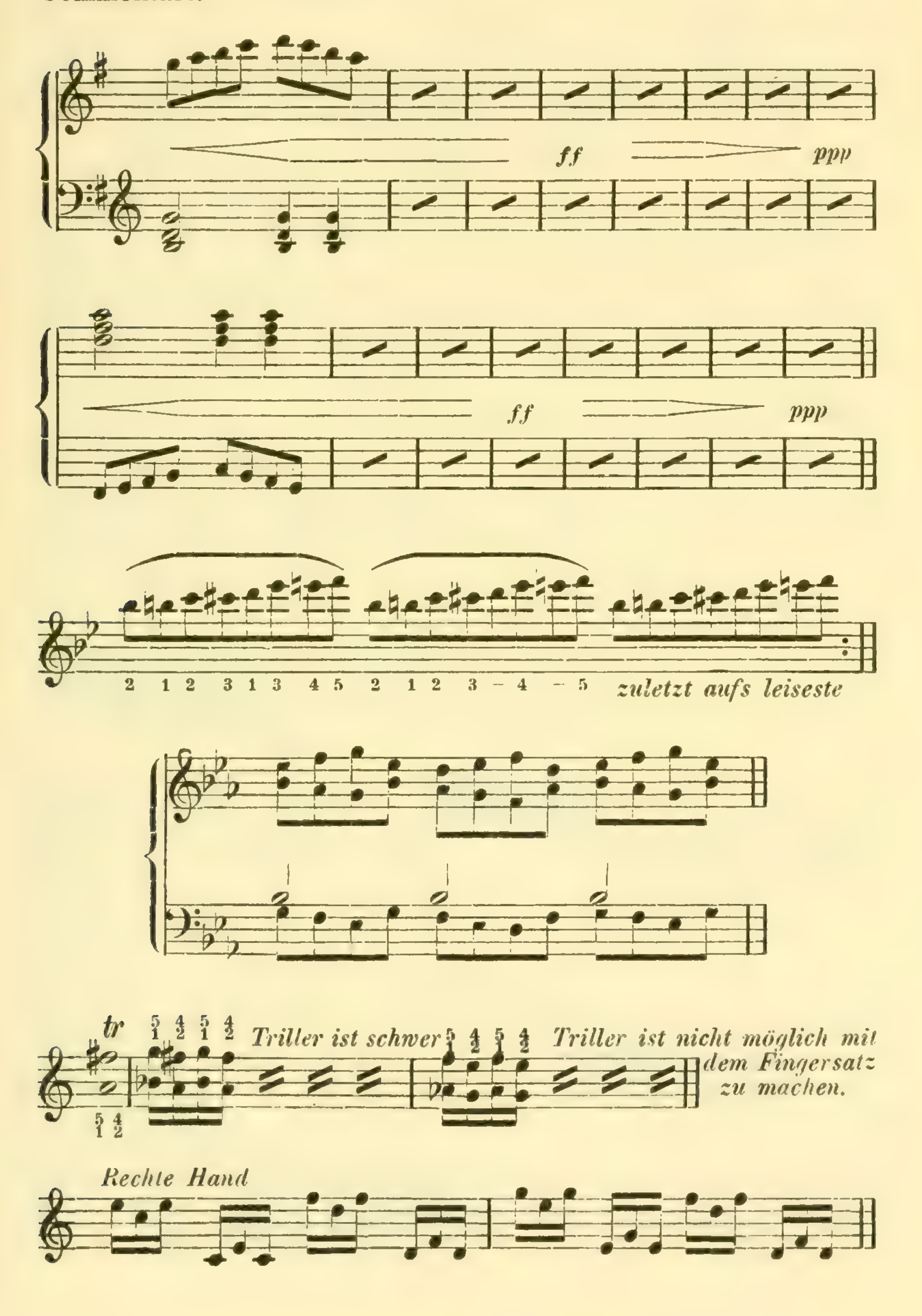
Dieses Urtheil müssen wir für voll annehmen. Czerny hatte nicht nur einige Zeit (1801 und später) bei Beethoven Unterricht im Clavierspielen gehabt, hatte Beethoven oft spielen hören, sondern er wusste auch, was Clavierspiel war, und kannte es, wie es zu seiner Zeit war, gewiss nach allen Seiten. Er unterscheidet das Legatospiel Beethoven's von gebundenem Fugenspiel. Dass er letzteres kannte, beweist, um nur ein Beispiel anzuführen, sein Fingersatz zur fünfstimmigen Fuge in Cis-moll in Bach's Wohltemperirtem Clavier.

Hat nun Beethoven's Clavierspiel die Eigenschaften besessen, die Czerny hervorhebt, so müssen sie auch gepflegt worden sein, namentlich diejenigen, die einer Pflege und fortwährenden Uebung bedürfen. Ohne Uebung kein Meister. Jenes wird durch Aufzeichnungen Beethoven's bestätigt. In den Skizzenbüchern Beethoven's finden sich Uebungen, die auf

die Entwickelung eines fertigen, geläufigen, kräftigen, gebundenen oder abgestossenen Spiels gerichtet sind und die beweisen, dass Beethoven die Technik des Clavierspiels nicht vernachlässigt hat. Die Uebungen sind meistens kurz und bieten nichts Absonderliches. Auf den Markt gebracht, würde es Marktwaare sein, wie jede andere. Es sind meistens Tonleiterübungen, Tonleitern für beide Hände auf und ab in Octaven, Terzen, Sexten, Decimen, in entgegengesetzter Richtung u. s. w. Bei andern ist es auf Doppelgriffe abgesehen, auf Terzen- und Sextengänge, auf Triller, Doppeltriller, Sprünge, Ineinandergreifen und Ueberschlagen der Hände u. s. w. Manche haben ganz die Art und Form der täglichen Uebungen von C. Czerny, so dass man Beethoven die Priorität in dieser Art Uebungen zuschreiben kann. Einige Uebungen sind technisch schwer. Vergleicht man sie, in Bezug auf Schwierigkeit, mit manchen schweren Stellen in Beethoven's Claviercompositionen, so wird man, der oft gehörten Behauptung entgegen, Beethoven habe keine Rücksicht auf den Spieler genommen, der Ansicht, dass er grundsätzlich bestrebt war, möglichst leicht und spielbar zu schreiben.

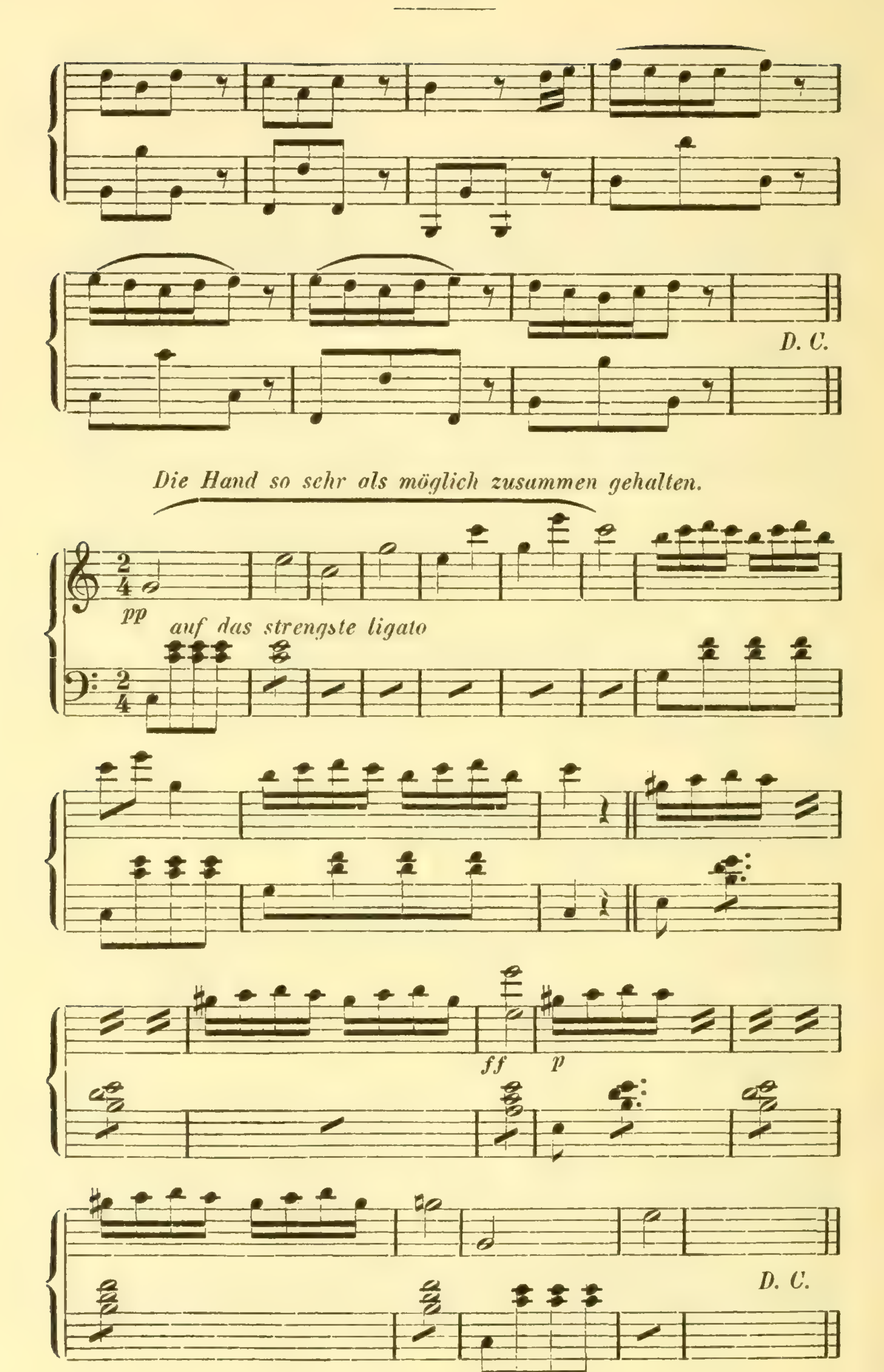
Am meisten Interesse von den vorhandenen Uebungen bieten die aus der Jugendzeit Beethoven's. Beethoven folgt hier mehr seinen Launen und Eingebungen, als es später geschah. Zugleich geben sie den Beweis, dass die Eigenschaften, welche Czerny in Beethoven's Spiel hervorhebt, namentlich Kraft, Fertigkeit und Legatospiel, schon in Bonn gepflegt wurden. Wir stellen hier eine Auswahl aus der Zeit von ungefähr 1782 bis 1793 zusammen, sehen jedoch dabei weniger auf schwere, als auf solche Uebungen und Aufzeichnungen, die aus irgend einem Grunde bemerkenswerth erscheinen. Die Auswahl wird meistens auf Stücke fallen, die eine Bemerkung enthalten. Ob nicht einige von den Stücken von Beethoven nur abgeschrieben sind, muss dahingestellt bleiben. Einige Uebungen haben absonderliche Fingersätze. Bei andern Aufzeichnungen kann man sehen, wie Beethoven über Klangwirkungen speculirt, welche Versuche er mit nachklingenden Tönen gemacht hat und dass ihm schon der von Andern gern gebrauchte Effect bekannt

war, wo bei einem Accord ein Finger nach dem andern von unten nach oben die Taste verlässt und so ein allmähliches Verklingen des Accords bewirkt wird. Doch genug des Commentars.

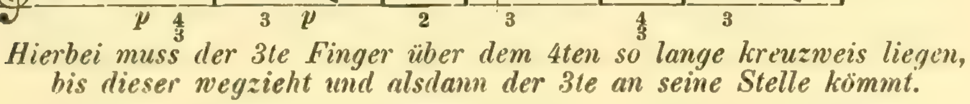



u. s. w.
8
mit der Hand geworfen
Viele Sprünge
Presto
staccato sempre
durch alle Tonarten moll und dur sowohl herauf als herunter in so geschwindem Zeitmasse als möglich.
Prestissimo


Die haltenden Noten im Bass verursachen guten Effect, weil der Bass länger anhält, als in der Höhe bei solchen Noten.
u. s. w.
Zur Übung der Faust.


D. C.
Die Hand so sehr als möglich zusammen gehalten.
pp
auf das strengste ligato
ff
p
D. C.





Hierbei muss der 3te Finger über dem 4ten so lange kreuzweis liegen, bis dieser wegzieht und alsdann der 3te an seine Stelle kömmt.



alle diese Noten durchaus mit dem 3ten Finger.



$\frac{3}{4}$ *alle diese Noten mit dem 3ten und 4ten Finger zusammen gehalten.*



XXXVIII.

Ein Spesenbuch.

Vorhanden ist ein »Handlungs-Spesen-Buch« des Verlegers Matthias Artaria in Wien, das vom Jahre 1824 bis zum Jahre 1831 reicht und einen Einblick in den geschäftlichen Verkehr mit mehreren Componisten der damaligen Zeit gewährt. Auch Beethoven ist darin vertreten. Das Wichtigste, was wir in Bezug auf Beethoven's Werke daraus erfahren, ist, dass Artaria zwei vierhändige Bearbeitungen der Fuge Op. 133 bezahlt hat, erst eine an Anton Halm und dann eine an Beethoven, womit denn die Behauptung Schindler's (Biogr. II, 118), das unter der Opuszahl 134 erschienene Arrangement der Fuge rühre von Halm her, eine neue Widerlegung erfährt und die in Thayer's chronologischem Verzeichniss (S. 157) aufgenommene und auch dem Schreiber dieser Zeilen gethane Aeusserung Halm's, er sei von Beethoven ersucht worden, die Fuge vierhändig zu setzen, Beethoven habe aber seine Arbeit verworfen und die Fuge selbst vierhändig gesetzt und sie so herausgegeben, bestätigt wird. Ausserdem erfahren wir, dass das Quartett in B-dur Op. 130 mit der Fuge Op. 133 als Finale am 9. Januar 1826 mit 80 Ducaten, das jetzige Finale desselben Quartetts am 25. November 1826 mit 15 Ducaten honorirt wurde, dass das von Dürck nach Stieler's Gemälde gezeichnete Portrait (Beethoven in der Laube die Missa solennis componirend) nicht, wie in der Wiener »Allg. Musikzeitung« vom 14. August 1845 angegeben ist, im Jahre 1824, sondern erst 1826 erschien u. s. w.

Wir stellen hier die auf Beethoven zu beziehenden Posten zusammen.

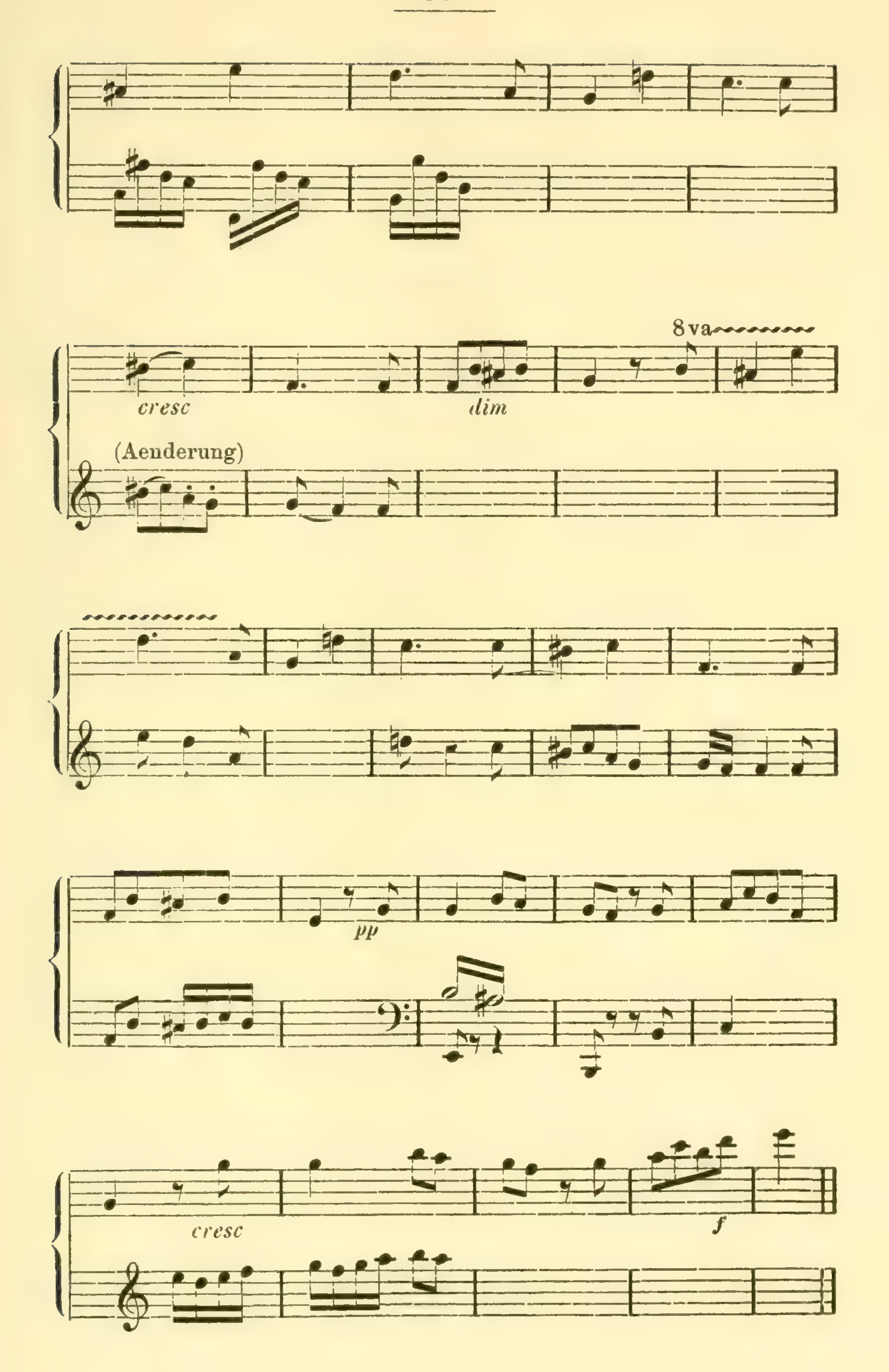
		Cr.	
9. Januar 1826	an Beethoven für Manuscript seines Quartetts für 2 Viol. A & B. 80 ♯♯	381	36
12. May „	an Compositeur Halm fürs Arrangement der Beethoven'schen Fuge	40	—
19. August „	Hodick für die Partitur v. Beethoven 79 Platten	63	12
25. „ „	Kurka für den Titel zu No. 835. Beeth.-Quart.	25	—
5. Septbr. „	zahle an Beethoven für den Klavierauszug der Fuge 12 ♯♯ in Gold à 4 f. 47	57	24
16. Novbr. „	Die Ankündigung von Beethoven's Portrait	2	—
25. „ „	zahle an Haslinger für Beethoven 15 ♯♯ in Gold oder	70	45
8. Januar 1827	Fracht für 1 Paq. mit Portraite von Beethoven von Dürck . .	3	—
30. „ „	An Kurka für 1 Titel zur Beethoven'schen Fuge	25	—
15. Februar „	An Kurka für 2 Titel zu den Beethoven'schen Partituren . . .	30	—
26. „ „	An Kurka die 2 Part. Titel von Beethoven zu ändern	2	—
31. März „	Beytrag zum Requiem für Beethoven	12	—
3. May „	Zwey Ankündigungen in der Wiener Zeitung von Beeth. Werk 2 fl. (Wiener Währung?) . . .	4	40

XXXIX.

Eine Skizze zum letzten Satz der Sonate Op. 90.

In Skizzenbüchern Beethoven's kann man oft genug beobachten, wie durch Umgestaltung eine Melodie zu einer Bedeutung erhoben wird, die sie ursprünglich nicht hatte. Solche Umgestaltung wird dann meistens durch Aenderung einiger oder mehrerer Noten, durch Aenderung des Rhythmus u. dgl. bewirkt. Seltener tritt der Fall ein, dass durch eine einzige Note eine eingreifende Umgestaltung herbeigeführt wird. Ein solcher Fall liegt vor. Wer die schöne, wie aus einem Guss hervorgegangene Melodie betrachtet, die dem letzten Satz der Claviersonate in E-moll zu Grunde liegt, wird schwerlich vermuthen, dass die Note auf dem 3. Achtel des 2. Taktes ursprünglich, wie diese Skizze zeigt,




8va
cresc
dim
(Aenderung)
pp
cresc
f

nicht da war. Durch die an Stelle einer Pause eingefügte Note, durch Ausfüllung eines Einschnittes und durch Verbindung der Abschnitte hat die Melodie einen zu ihrer Schönheit wesentlich beitragenden Zug bekommen. Die Skizze zeigt auch in den Auftakten der Melodie eine Abweichung von der gedruckten Form. Allein die da vorgenommene Aenderung, äusserlich betrachtet nicht unbedeutender als die andere, war nicht so eingreifend wie diese.

Die Skizze steht auf einem Bogen, der vorher Arbeiten zum zweiten Finale des Fidelio enthält. Als die Zeit der Schrift ergiebt sich das Jahr 1814. Aus der Ueberschrift der Skizze geht hervor, dass, als sie geschrieben wurde, der erste Satz der Sonate angefangen oder fertig war.

XL.

Skizzen zur Pastoral-Symphonie

kommen vor in einem unvollständigen Skizzenbuch aus dem Jahre 1808 und auf einzelnen Bogen und Blättern, die in der königl. Bibliothek zu Berlin aufbewahrt werden. Diese Vorlagen sind in ihrer Lückenhaftigkeit wenig geeignet, die Entstehung und das allmähliche Heranwachsen der Symphonie zu zeigen. Eben so wenig verrathen sie, wie die aus der Natur oder, um das bezeichnende Wort Beethoven's zu gebrauchen, dem Landleben geschöpften Bilder und Empfindungen sich zu Tonbildern und zu einem Seelengemälde erhoben.

Ein Theil der Skizzen steht auf Blättern, die anfangs zur Partitur der Symphonie in B-dur bestimmt waren. Auf den obersten drei Systemen der ersten Seite eines Blattes stehen ursprünglich den Violinen und der Viola (jetzt den Blasinstrumenten) zugetheilte acht Takte aus dem dritten Satz der vierten Symphonie, und darunter und auf der folgenden Seite erscheinen Entwürfe zur ersten Messe





und zur sechsten Symphonie.

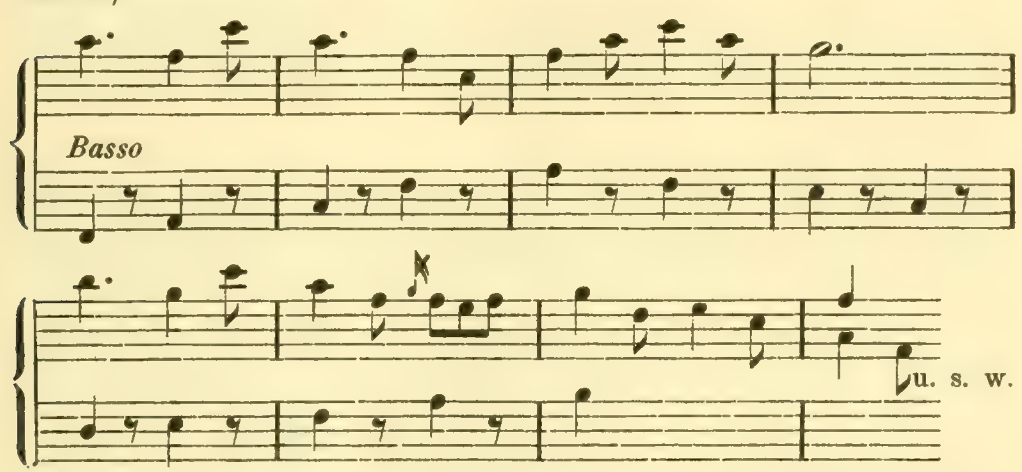
Sinfonia pastorella

Schluss des 1. Theils

simile

Donner
Bassi

Die Entwürfe zur Messe und zur Symphonie stehen durch- und nacheinander, ein Beweis, dass Beethoven gleichzeitig an beiden Werken gearbeitet hat. Zugleich zeigen sie, dass damals die Arbeit zur Messe ungefähr bis zu ihrer Mitte gediehen, die zur Symphonie aber noch in ihrem ersten Stadium begriffen war. Ferner steht auf dem obersten System jeder Seite eines Bogens eine der ersten Violine zugetheilte Stelle aus dem ersten Satz der vierten Symphonie, und darunter erscheinen Entwürfe zu den letzten vier Sätzen der Pastoral-Symphonie. Wir setzen den Anfang eines Entwurfs zum Anfang des letzten Satzes,



der hier, wie man sieht, ohne die im Druck vorhergehenden acht Takte erscheint, und eine auf den Uebergang vom dritten zum vierten Satz zu beziehende Stelle her.



Die vierte Symphonie wurde, nach Angabe des Original-Manuscriptes, 1806 componirt. Die Messe war am 13. September 1807 fertig, weil sie an diesem Tage zum ersten Mal aufgeführt wurde. Aus dem Zusammentreffen der angeführten Stellen ergiebt sich, dass die Arbeit zur Pastoral-Symphonie möglicherweise schon im Jahre 1806, jedenfalls aber vor September 1807 begonnen war. Am 22. December 1808 war die Symphonie fertig, weil sie an diesem Tage zur ersten Aufführung gelangte. In den Skizzen fertig war sie vermuthlich schon um die Mitte desselben Jahres.

Wir wählen nun von den auf den übrigen Blättern und in erwähntem Skizzenbuch vorkommenden Skizzen mehrere aus.

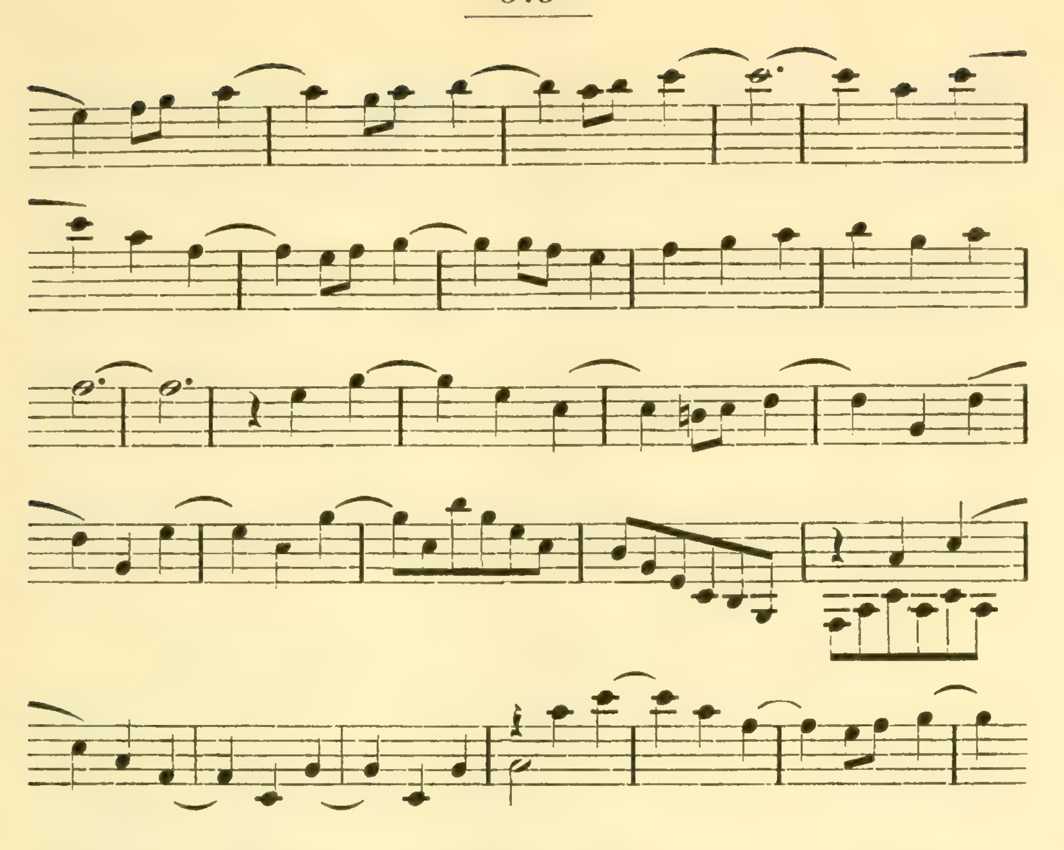
Der dritte Satz wird in einer der früheren Skizzen so begonnen:



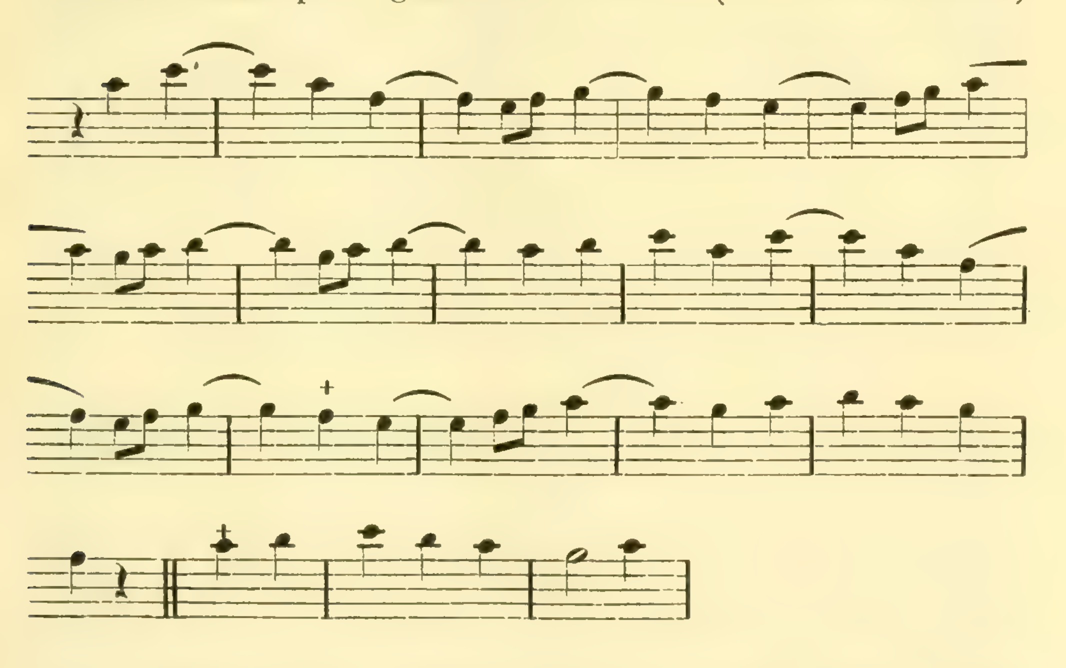
Eine später geschriebene Skizze, mit dem Druck übereinstimmend, beginnt so:



Hier eine früher



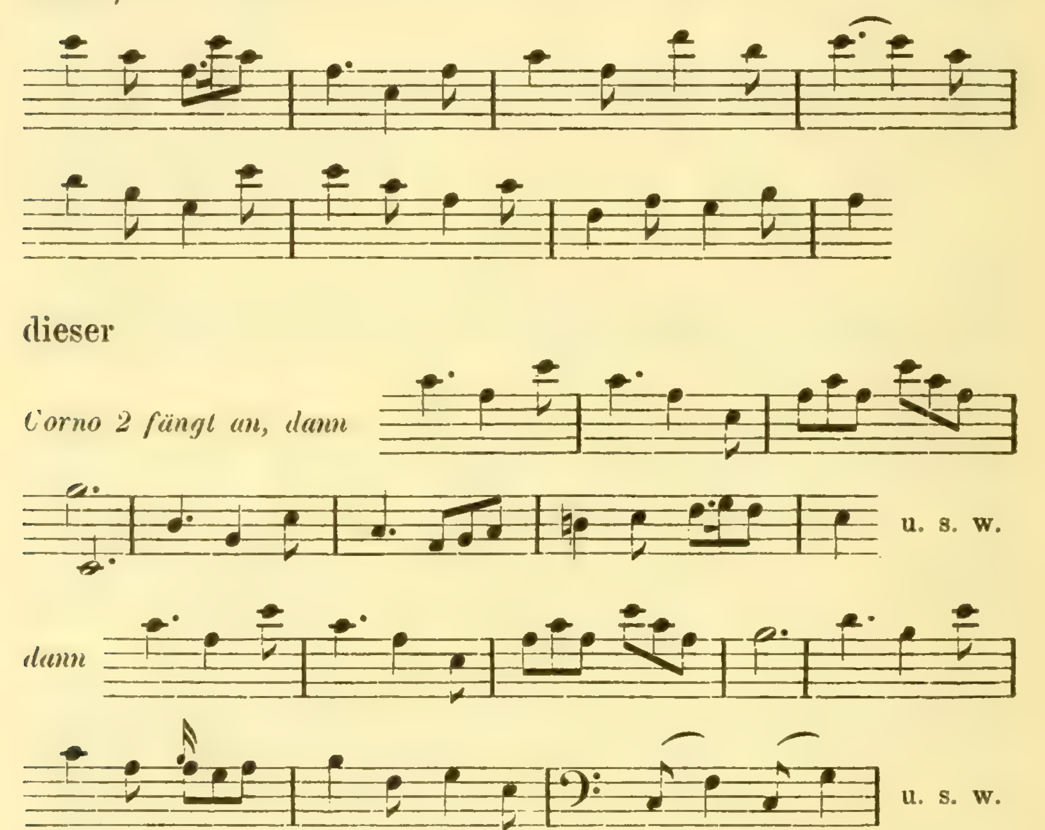
und eine etwas später geschriebene Skizze (mit einer Variante)



zu der rhythmisch verschobenen Tanzmelodie im dritten Satz. Einer der früheren Entwürfe zum letzten Satz, der sich einem Entwurf zum vorletzten Satz anschliesst, ist hier



zu sehen. In späteren Entwürfen, zu denen der Reihe nach dieser,



und der früher mitgetheilte Entwurf gehört, wird das jetzige Hauptthema des Satzes allmählich gefunden.

Zwischen den Skizzen zur Symphonie finden sich mehrere Bemerkungen, die theils auf die Fassung der Ueberschriften gerichtet, theils allgemeiner Art sind. Wir erfahren daraus nicht viel mehr, als was die gedruckten Ueberschriften sagen. Immerhin beweisen sie, dass Beethoven bei der Abfassung der Ueberschriften mit Ueberlegung zu Werke ging. Wir setzen die Bemerkungen her.

man überlässt es dem Zuhörer die Situationen auszufinden

Sinfonia caracteristica — oder Erinnerung an das Landleben

eine Erinnerung an das Landleben

Jede Mahlerei, nachdem sie in der Instrumentalmusik zu weit getrieben, verliehrt —

Sinfonia pastorella. Wer auch nur je eine Idee vom Landleben erhalten, kann sich ohne viele Ueberschriften selbst denken, was der Autor will —

Auch ohne Beschreibung wird man das Ganze welches mehr Empfindung als Tongemählde erkennen.

Bei einer Skizze zum letzten Satz ist bemerkt:

Ausdruck des Dankes. Herr, wir danken dir.

Die letzten vier Worte sind nicht so zu nehmen, als wenn sie gesungen werden sollten. Sie sagen in anderer Form dasselbe, was die ersten drei Worte sagen.

Wenn die Beobachtung von gewissen, in das Gebiet der Töne hinüberspielenden Naturerscheinungen als im weitern Sinne zur Geschichte der Pastoral-Symphonie gehörend angesehen werden kann, so kann auch dieser i. J. 1803 gemachten Aufzeichnung Beethoven's gedacht werden.



Eine Aehnlichkeit mit der vorherrschenden rhythmischen Bewegung der Scene am Bach ist nicht zu verkennen. Man kann sogar sagen, in der Aufzeichnung sei der Conception jenes Stückes vorgearbeitet. Man würde aber zu weit gehen, wollte man in der Aufzeichnung das Embryo zu jenem Satze sehen und aus ihrem Vorkommen die Ansicht schöpfen, die

Idee, ein pastorales Instrumentalwerk zu schreiben, habe schon zu jener Zeit in Beethoven geschlummert. Der Natur abgelauschte und der menschlichen Seele entströmte Töne — das sind von Grund aus verschiedene Dinge. Jene Aufzeichnung beweist, dass Beethoven ein aufmerksamer Beobachter des Tonlebens der Natur war. Sie beweist auch, dass er bei der Composition des zweiten Satzes der Pastoral-Symphonie nicht realistisch verfuhr, denn er hat da eine andere Tonart und Tonhöhe gewählt, als er oben verzeichnet hat. Die Frage kann aufgeworfen werden, ob seine Beobachtung der Wirklichkeit entspricht. Hat ein murmelnder Bach jenen Rhythmus und jene Tonhöhe? In Betreff des Rhythmus kann nur eine subjective Bestätigung erwartet werden.*) In Betreff der Tonhöhe lässt sich auf Untersuchungen verweisen, die vor mehreren Jahren in der Schweiz bei Wasserfällen angestellt wurden und bei denen die von Beethoven verzeichneten Töne C und F sich als zwei der hörbarsten herausstellten.**)

Nach einer Wiener Tradition und nach einer Mittheilung Schindler's (Biogr. I, 154) soll die »Scene am Bach« an einem Bache nahe bei Heiligenstadt entstanden sein. Die Tradition verlegt die Scene in das von einem Bach durchflossene, durch eine Anhöhe von Heiligenstadt getrennte, jetzt sogenannte

---

*) Hier kann an das bei der »murmelnden Quelle« in Händel's »Acis und Galatea« *Larghetto* herrschende Motiv erinnert werden.

**) Nach den Verhandlungen der naturforschenden Gesellschaft in Schaffhausen hat Albert Heim wiederholt durch sachverständige Musiker die Töne bestimmen lassen, welche die Wasserfälle durch das Aufschlagen auf Steine u. s. w. hervorbringen. Die Angaben, so wird berichtet, seien stets die gleichen gewesen. Stets wurde der C-dur-Dreiklang (C, E, G) und daneben das tiefere, nicht zum Accord gehörende F gehört. Dieses F hörte man sehr stark. »Es ist ein tiefer, dumpfer, brummender, wie aus grosser Ferne klingender Ton, der um so stärker wird, je grösser die stürzende Wassermasse ist. Man hört ihn noch hinter einer Bergecke oder hinter dichtem Walde, wo die andern Töne nicht mehr wahrnehmbar sind. Neben dem F werden am meisten C und G gehört. Das E ist sehr schwach und verschwindet dem Ohre

Beethoven-Thal, Schindler hingegen an den Bach, der von Grinzing nach Heiligenstadt fliesst. In Schindler's Bericht ist ein Widerspruch, zu dem Schindler, der hier als Begleiter Beethoven's bei einem Spaziergange berichtet, bei seiner langen Abwesenheit von Wien wohl verleitet werden konnte. Die von ihm beschriebene Gegend ist eine andere, als die von ihm genannte. Seine Beschreibung passt auf das Beethoven-Thal. Beethoven wird zu ungestörtem Aufenthalte nicht eine Stelle in der Nähe des die Ortschaften Grinzing und Heiligenstadt verbindenden Fahrweges, sondern das abgelegene, nur von einem Fusspfad durchzogene, fast nur von Winzern besuchte Beethoven-Thal gewählt haben. In jener Ueberlieferung kann nur das wahr sein, dass nur ein Theil des zweiten Satzes, darunter wahrscheinlich die Scene am Bach im engeren Sinne, die Stelle nämlich, wo Nachtigall, Wachtel und Kuckuck sich vernehmen lassen, an jenem Orte concipirt wurde. Wäre der ganze zweite Satz da entstanden, so müsste, da Beethoven, wie die Skizzen beweisen, an allen Sätzen der Symphonie gleichzeitig arbeitete, fast die ganze Symphonie da componirt worden sein.

Nun mag noch Folgendes zur Mittheilung kommen. Im Autograph der Symphonie findet sich für den Copisten die Bemerkung:

> *NB. Die deutschen Ueberschriften schreiben Sie alle in die erste Violine.*

---

bei kleinen Wasserfällen fast ganz. Diese Töne C, E, G und F wiederholen sich bei allem rauschenden Wasser, bei grossen Wasserfällen oftmals in verschiedenen Octaven. Bei kleinen Wässern hört man die gleichen Töne, nur 1, 2, manchmal 3 Octaven höher, als bei starken Wässern. Andere Töne sind nicht zu finden. Bei ganz starken Wässern ist F am leichtesten zu hören, bei allen schwächeren C. Diejenigen, die zum ersten Mal Töne herauszufinden streben, erkennen meistens zuerst C. Dass Wasser immer den C-dur-Akkord mit dem untern F giebt, muss wohl tief in der Natur des Wassers begründet sein — und wohl zugleich in der Luft, die das Aufschlagen der Tropfen mildert — kann aber jedenfalls nicht im Gestein liegen, da die Töne dann am reinsten und deutlichsten sind, wenn ein freier Wasserstrahl in ein grosses Wasserbecken stürzt.«

Diese geschriebene Violinstimme ist erhalten. Sie wird im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrt. Der da stehende Titel lautet:

Sinfonia Pastorella.

Pastoral-Sinfonie

oder

Erinnerung an das Landleben.

|: *Mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerei* :|

Der 1. Satz ist überschrieben:

Angenehme heitre Empfindungen, welche bey der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen. Allegro ma non troppo.

Der 2. Satz:

Scene am Bach. Andante molto moto quasi Allegretto.

Der 3. Satz:

Lustiges Zusammenseyn der Landleute. Allegro.

Der 4. Satz:

Donner, Sturm. Allegro.

Der letzte Satz:

Hirtengesang. Wohlthätige mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm. Allegretto.

Das waren also die ursprünglichen Ueberschriften. Die bei der Herausgabe gewählten weichen davon etwas ab. Reichardt, der bei der ersten Aufführung zugegen war, theilt (Vertraute Briefe, I, 256) ein mit dem obigen im Wesentlichen übereinstimmendes Programm mit.

XLI.

Skizzen zur Sonate Op. 22

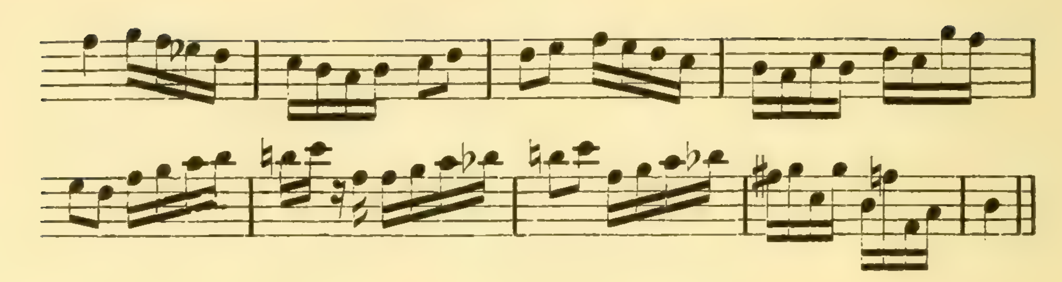
treffen zusammen mit Arbeiten zu einigen Quartettsätzen.*) Sie betreffen den ersten, zweiten und vierten Satz der Sonate. Die zu den zwei ersten Sätzen können übergangen werden. Sie kommen theils der gedruckten Form nahe, theils gewähren sie in ihrer Abgerissenheit kein zusammenhängendes Bild. Interesse bieten einige Skizzen zum letzten Satz. Das Thema des Rondo hat einige Wandlungen durchmachen müssen, bis es seine endgiltige Form und den ihm eigenthümlichen graziösen Zug fand. Anfangs lautete es so:



dann so:



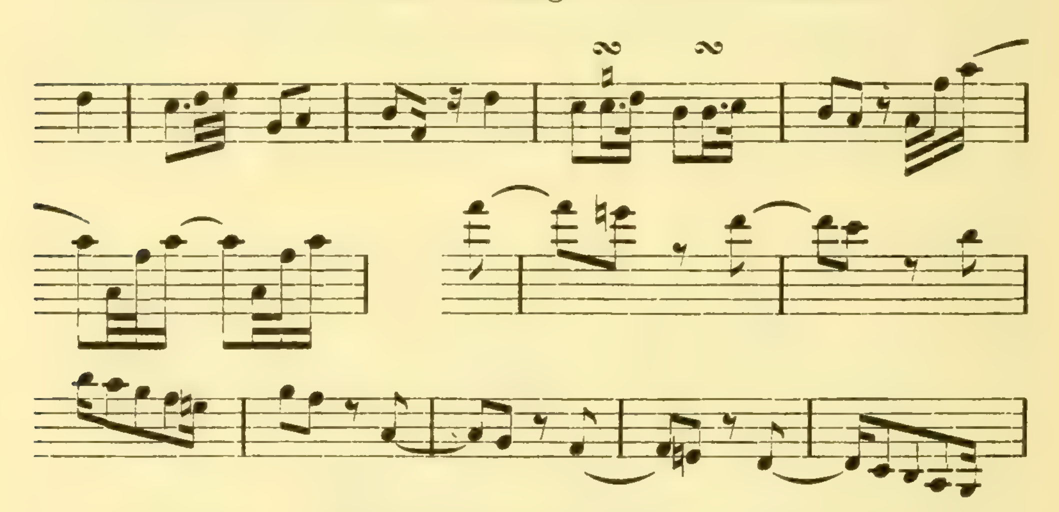
*) Vgl. den Artikel VII.



und später so:

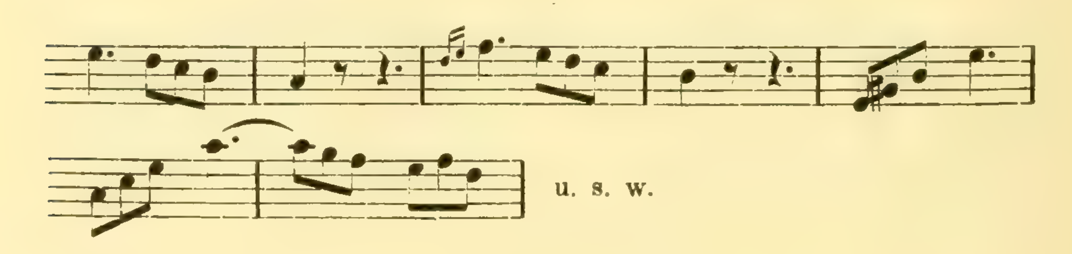


In einer Skizze zum Anfang des Zwischensatzes



macht sich im dritten Takt bei den Doppelschlägen eine ungenaue Bezeichnung bemerkbar, die auch in den Druck übergegangen ist.

Zwischen Entwürfen zum Rondo (in der Nähe der zuletzt mitgetheilten Skizzen) erscheinen Entwürfe



zum ersten und zweiten Satz der Sonate für Pianoforte und Violine in A-moll Op. 23. Es scheint, dass wir hier die ersten Entwürfe zur genannten Sonate vor uns haben und, da sie sich bald der endgiltigen Form nähern, dass Beethoven zur Composition der zwei Sätze wenig Zeit gebraucht hat.

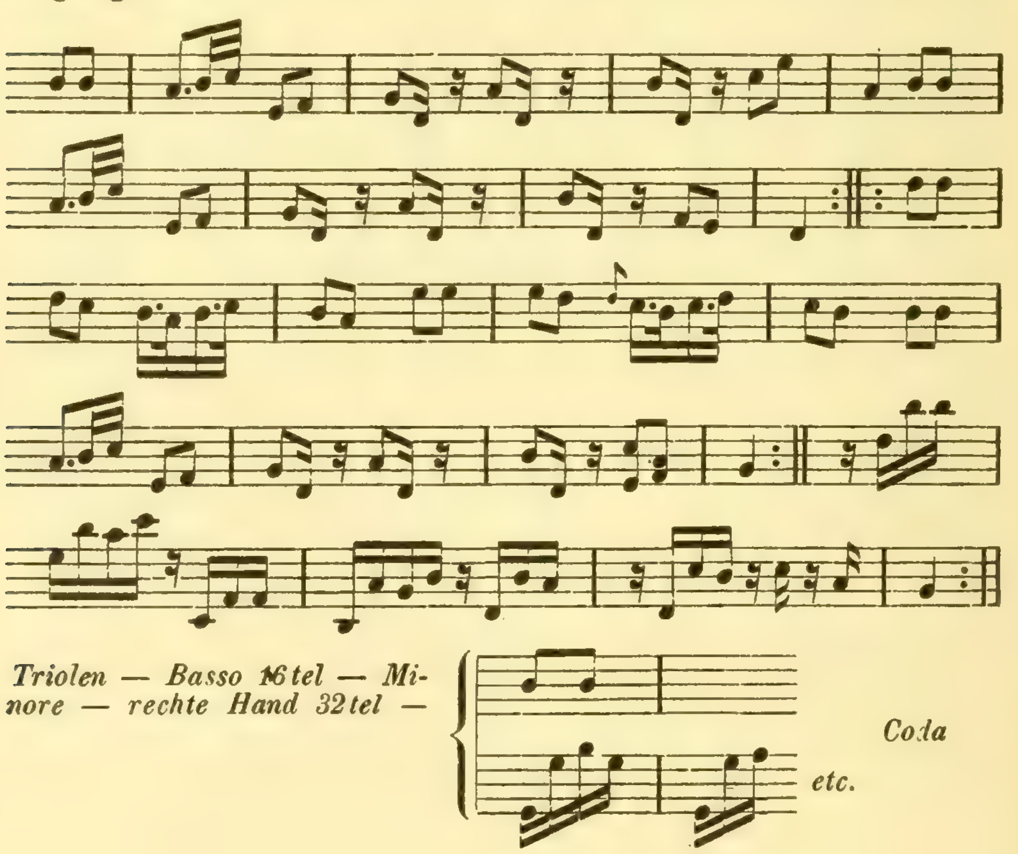
Auf der ersten Seite des Bogens, der die erwähnten spätern Entwürfe zum Rondo in B-dur und die ersten Entwürfe zur Sonate Op. 23 enthält, findet sich eine Stelle von 6 Takten aus dem Adagio der Sonate für Pianoforte und Horn Op. 17. Aus der Beschaffenheit dieser Stelle und aus der Handschrift ist zu entnehmen, dass Beethoven den Bogen ursprünglich zur Reinschrift der Sonate Op. 17 bestimmt hatte. Die Sonate wurde zum ersten Mal öffentlich gespielt am 18. April 1800 und kann, nach einer Mittheilung von Ferd. Ries (Notizen S. 82) nicht lange vor diesem Tage fertig gewesen sein. Daraus ergiebt sich, dass die Sonaten Op. 22 und Op. 23 im April 1800 noch nicht fertig waren. Die ersten Arbeiten zur Sonate Op. 22 treffen, wie anderwärts bemerkt, mit Arbeiten zu Sätzen der Quartette Op. 18 Nr. 1 und 6 zusammen, gehören also wahrscheinlich dem Jahre 1799 an. Ende 1800 war die Sonate druckfertig. Die Jahre 1799 und 1800 sind also als ihre Compositionszeit anzunehmen. Die Sonate Op. 23 mag ganz dem Jahre 1800 angehören.*)

*) Zu verweisen ist auf den Artikel XXVII.

XLII.

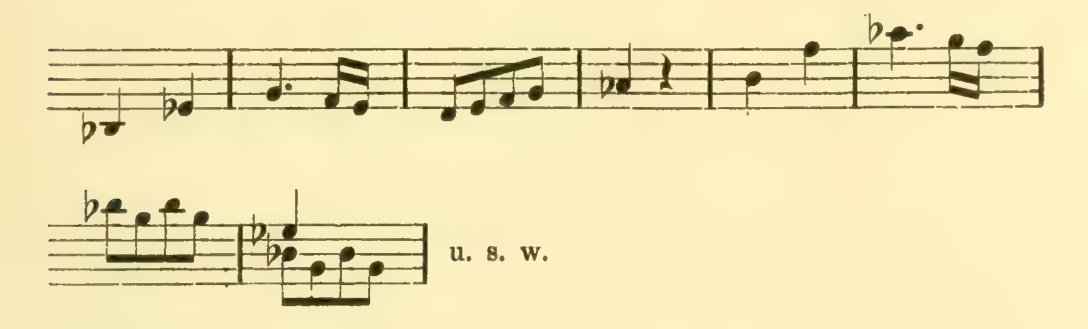
Skizzen zu den Claviervariationen über ein Originalthema in G-dur.

Die vorhandenen Skizzen sind ganz in der Art, wie die zu andern ähnlichen Variationen. Beethoven schreibt das Thema nieder und deutet von den Variationen, theils in Noten, theils in Worten, nur die Anfänge oder die Art der Bewegung an.



Wie überall, so ist Beethoven bei der Ausführung auch diesem Entwurfe nicht ganz nachgekommen.

Der Anfang des Variationenthemas stimmt, was die Melodie betrifft, nicht in Betreff der Tonart, mit dem Anfang des ersten Zwischensatzes im Rondo der Sonate Op. 22 überein. Diese Uebereinstimmung führt uns auf eine Erscheinung, welche die Skizzen zu beiden Compositionen bieten. Die Skizzen zu den Variationen finden sich bei Entwürfen zum letzten Satz des Streichquartetts in G-dur (Op. 18 Nr. 2),



welche der endgiltigen Form ziemlich nahe kommen und also die Arbeit zu diesem Quartettsatz ihrem Ende ziemlich nahe zeigen. Einige der ersten Skizzen zum Rondo finden sich zwischen Entwürfen zum letzten Satz des Streichquartetts in B-dur (Op. 18 Nr. 6), in welchen die Arbeit zu diesem Quartettsatz noch in ihrem ersten Stadium begriffen erscheint.*) Das Quartett in G-dur ist von den sechs Quartetten Op. 18 der Entstehung, d. h. den ersten Entwürfen nach das dritte, das in B-dur entweder das fünfte oder das sechste. Vergegenwärtigt man sich nun noch, dass es Beethoven's Art war, an verschiedenen Stücken gleichzeitig oder abwechselnd zu arbeiten, dass mit dem Anfang einer Arbeit meistens die Fortsetzung oder Beendigung einer früher begonnenen Arbeit verbunden war, so kann man nicht zweifeln, dass zwischen der Niederschrift jener Skizzen zu den zwei Quartettsätzen, also auch zwischen der Entstehung jener zwei Clavierstücke nicht viel Zeit verfloss, dass hier eine Entlehnung Statt fand und

*) Vgl. die Artikel VII und XLI.

dass die Entlehnung wissentlich geschah. Von welcher Seite die Entlehnung ausging, ob von dem Variationenthema oder vom Rondo, ist schwer zu entscheiden. Beachtenswerth ist auch das Verhältniss der Tonarten der betheiligten Stücke. Die Skizzen zu den Variationen haben die Tonart der ihnen benachbarten Skizzen zum Quartett in G-dur, die zum Rondo die der sie umgebenden Skizzen zum Quartett in B-dur. Nach der Umgebung in der die Skizzen zu den Variationen erscheinen, ist das Jahr 1800 als die Compositionszeit derselben anzunehmen.

XLIII.

Die Musik zur »Weihe des Hauses«.

Bekanntlich hat Beethoven zu dem von Carl Meisl gedichteten Festspiel »Die Weihe des Hauses«, mit welchem am 3. October 1822 das Josephstädter Theater in Wien eröffnet wurde, ausser zwei neuen Stücken einen Theil der ungefähr 11 Jahre früher componirten Musik zu Kotzebue's »Die Ruinen von Athen« benutzt. Die zwei eigens zur Eröffnung des Theaters in der Josephstadt componirten Stücke waren die Ouverture in C-dur Op. 124 und ein ungedruckter Chor in B-dur (»Wo sich die Pulse« u. s. w.). Mit Hilfe der bisher bekannten Berichte, Briefe u. dgl. aus der damaligen Zeit lassen sich höchstens drei Stücke bezeichnen, welche aus den »Ruinen von Athen« hinüber genommen wurden. Welche Stücke aber sonst den »Ruinen von Athen« entnommen waren und in welcher Folge sämmtliche Stücke gebracht wurden, das ist noch nicht festgestellt worden. Die meiste Hoffnung, hierüber Aufschluss zu erhalten, war an die Erlangung des Textbuches geknüpft. Dieses ausfindig zu machen, ist gelungen, und es lassen sich nun mit dessen Hilfe bis auf einige Punkte, welche zweifelhaft bleiben, die Stücke der Reihe nach angeben, welche in der »Weihe des Hauses« vorkamen. Der Text findet sich gedruckt in dem von Carl Meisl herausgegebenen »Taschenbuch vom K. K. priv. Theater in der Leopoldstadt. Zwölfter Jahrgang. Wien 1825.«

In den vorhandenen, zur »Weihe des Hauses« gehörenden Gesangstücken, nämlich im ersten Chor (»Folge dem mächtigen Rufe«), im Chor mit Tanz (»Wo sich die Pulse«) und dann in dem unter der Opuszahl 114 gedruckten Marsch mit Chor (»Schmückt die Altäre«), stimmt der Text, wie ihn Beethoven componirt hat, nicht ganz mit dem im Textbuch befindlichen überein. Ferner wird in einigen Berichten über die Aufführungen der »Weihe des Hauses«, statt des im Textbuch auftretenden Apollo, die Pallas oder Minerva genannt.*) Hieraus ist zu schliessen, dass Meisl den Text so hat drucken lassen, wie er ihn geschrieben hat und wie er ihn der Theaterdirection übergab, ohne die anlässlich der Aufführung vorgenommenen Aenderungen zu berücksichtigen. Dass jedoch die Textänderungen auf Beethoven's Musik im Ganzen, auf die Wahl und Zusammenstellung der Stücke Einfluss gehabt habe, lässt sich nicht voraussetzen. Wir lassen nun den Text, wie er in erwähntem Taschenbuch gedruckt ist, mit Anmerkungen begleitet, folgen.

Die Weihe des Hauses.

Gelegenheitsstück in einem Aufzuge von Meisl.

Zum erstenmale aufgeführt den 3ten October 1823**), bei Eröffnung des K. K. priv. Josephstädter Theaters.

*) Die »Wiener Zeitschrift für Kunst« vom 10. October 1822 berichtet u. A.: »Der Inhalt ist allegorisch . . . . In dieser Hinsicht erscheint Pallas dem vom Genius der Kunst begeisterten Mimen Thespis, ermuntert ihn . . . . Der Schutzgeist Oesterreichs führt sie zur Weihe . . . . Mlle. Kaiser wirkte als Pallas durch imposante Haltung.« Vgl. auch Schindler's Biogr. II, 6.

Die »Weihe des Hauses« wurde an vier aufeinander folgenden Abenden gegeben.

**) Schreib- oder Druckfehler. Es muss 1822 heissen.

Personen.

Apollo.
Thespis.
Ein Jüngling.
Ein Mädchen.
Die Grazie,
Der Tanz,
Das Lustspiel,
Die Satire, } personifizirt.
Die Posse,
Die Parodie,
Das Melodram,
Priester.
Jungfrauen.

Erste Scene.

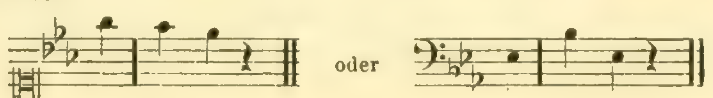
(Eine rauhe Gegend.)

Unsichtbarer Chor.*)

Folge dem mächtigen Rufe getrost!
Hieher! hieher!
Hier winket dir Friede, es winkt dir Trost.
Hieher! hieher!

---

*) Eine von Beethoven revidirte Abschrift des folgenden Chors befindet sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Der Text lautet, abweichend von dem obigen: »Folge dem mächtigen Rufe der Ehre! Hieher, hieher! Geschwunden sind die Jahre der Rache. Er ist versöhnt. Auf! Folge! Hieher, hieher!« Die Musik ist, abgesehen vom Text, von Note zu Note ganz dieselbe, wie die zum ersten Chor in den »Ruinen von Athen« (Tochter des mächtigen Zeus!). Dass der Chor in dieser Fassung nicht zu den »Ruinen von Athen« gehört, zeigen die Anfangsworte »Folge dem mächtigen Rufe der Ehre!«, welche nicht an die in letzterem Stück auftretende Minerva gerichtet sein können. Die im Meisl'schen Text vorgenommenen Aenderungen sind zum grossen Theil aus musikalischen Gründen zu erklären. So eignen sich z. B. zu den drei Noten



Thespis

(kommt mit einem Karren, auf dem die Attribute des Lustspiels, des Schauspiels, des Gesanges und des Tanzes sichtbar sind).

Hieher rufen mich die Stimmen;
Ja — ich folg' euch wohlgemuth. —
Müsst' ich Ströme auch durchschwimmen,
Müsst' ich Felsen auch erklimmen,
Sucht' ich doch mein höchstes Gut, —
Eine heit're Ruhestätte,
Einen Tempel für die Kunst, —
Wo die Grossmuth und die Gunst
Sie zu ihren Schützern hätte.
Lang' irr' ich von Land zu Land;
Ueber unermess'ne Wogen
Bin ich bis an diesen Strand
Aus der Ferne hergezogen. —
Unsichtbare Führer schritten
Mir ermunternd stets voran;
Und der Hoffnung gold'ne Leuchte
Goss ein Licht auf meine Bahn.
Hier bin ich. — Doch was ich schaue,
Zeigt mir nicht der Reise Ziel.
Diese Gegend — diese rauhe —
Sah wohl nie der Künste Spiel.

---

die Worte »der Ehre« besser, als das Meisl'sche Wort »getrost«. Wo Beethoven den Meisl'schen Text beibehalten hat, da ist mitunter die Textunterlegung nicht glücklich, so z. B. bei folgender Stelle:



Diese Beispiele zeigen, dass Meisl bei Verfassung des Textes auf die vorhandene Musik Beethoven's nicht die gehörige Rücksicht genommen, oder, was auf Eins hinaus kommt, den vorliegenden Kotzebue'schen Text nicht genau genug nachgebildet hat. Die von Schindler (II, 7) mitgetheilte Aeusserung Beethoven's über Meisl: »Zum Meissel ist er gut, aber zum Bildner?!« — ist begreiflich. Erwähnte Abschrift ist zu Anfang mit »Nr. 2« bezeichnet. Nr. 1 war die Ouverture.

Nimmer weiss ich's mir zu deuten:
Meine Stimmen sind verhallt!
Soll ich bleiben? Vorwärts schreiten?

(Akkord.)

Zweite Scene.

Voriger. Ein blonder Götterjüngling aus einer lichten Wolke.

Thespis.

Welche göttliche Gestalt!
Kommst du, unbekanntes Wesen,
Meine Zweifel mir zu lösen?

Apollo.

Muthig kommst du hergezogen
Wohl aus einem fernen Haus,
Hast gekämpft mit Meer und Wogen,
Hast bestanden manchen Strauss.
Das Gefühl der Kunst im Busen
Trieb dich vorwärts immerdar;
Und dein Streben ward den Musen,
Den du huldigst, offenbar,
Und der Hoffnungssterne Schimmer
Leuchteten dir hell voran,
Und ich schützte dich ja immer
Bis zum Ziele deiner Bahn.

Thespis.

Find ich's hier?

Apollo.

Du willst verzagen? —
Wenig kennst du deine Kunst.
Diese Kunst aus grauen Tagen
Ist geschützt durch Göttergunst.
Gleich der Sonne dringt belebend
Sie durch jede Finsterniss,
Allerquickend — allerhebend —
Zaubert sie ein Paradies

Aus der unwirthbaren Wüste,
Aus der unbewohnten Küste.
Aus den Felsen lockt sie Blumen,
Melodie aus dem Gestein.
Selbst den Sturm macht sie verstummen.
Nachtigallen flöten d'rein. —

(Unter diesen von einer fernen Harmonika begleiteten Worten erhellt sich die Bühne mit einem rosigen Licht. Die rauhe Gegend verwandelt sich in eine reizende Landschaft, die Felsen in Rosenbüsche etc.)

Thespis.

Welche Wunder — nie geahnet —
Seh ich rings um mich erstehn?
Welch ein Gott hat mich gemahnet,
Muthig auf zu ihm zu sehn? —
Wer bist du, verklärtes Wesen, —
Selbst die Kunst?

Apollo.

— — Ich bin Apoll!

Thespis.

Tief in meiner Seele lesen (beugt die Knie)
Kannst du meiner Ehrfurcht Zoll.

Apollo.

Nicht sollst du die Kniee beugen,
Dieses ziemt dem Künstler nicht.
Freisinn — Kunstsinn sei ihm eigen;
Dann gelanget er an's Licht. —
Zwar bescheiden fühl' er immer
Seine Mängel in der Brust;
Stille stehen soll er nimmer, —
Vorwärts dringen stets mit Lust.
Nach dem Bessern muss er streben,
Bleibt sein Ziel gleich unerreicht.
Menschen ohne Seele kleben
Nur an dem, was nicht entweicht.

Wenn er dann mit regem Eifer
Nur das Bess're hat gesucht,
Wird des Neides gelber Geifer
Nie vergiften seine Frucht. —

Thespis.

Jedes Wort sei dem Gemüthe
Unzerstörbar eingeprägt, —
Und des Kunstsinns zarte Blüte
Werde treu von uns gepflegt. —
Doch vergieb die Frage immer:
Soll im menschenleeren Hain
Wohl die Kunst mit ihrem Schimmer
Dieses todte Land erfreu'n? —
Herzen will die Kunst bewegen,
Freude zaubern in die Brust;
Mitgefühl muss Künste pflegen, —
Dann gewähren Künste Lust.
Unbewohnt scheint diese Gegend;
Nenne mir den stolzen Strom,
Der, in Ruh sich fortbewegend,
Fest umgürtet diesen Dom?

Apollo.

Kennst du das Land,
Auf dem des Himmels Segen
Vom Anbeginne herrlich ruht?
Wo unter Traubenlast und Blüthenregen
Gedeihet Lust und Muth? —
Und das dem Adler gleich, der schützend es beschirmet,
Den Flug zur Sonne nahm, wenn auch die Hölle stürmet?
Kennst du den Strom, entsprungen deutschen Gauen,
Der deutschen Fleiss nach Stambul trägt,
Der dieses Landes blumenreiche Auen
Mit Muttersorge tränkt und pflegt, —
Der Ströme erster — der Nationen mild bewirthet —
Und der mein Oesterreich, wie seine Braut, umgürtet?

Kennst du die Stadt, an diesem Strom erbauet,
Die alte grosse Kaiserstadt,
Die einem Riesen gleich nach West und Süden schauet,
In der die Kunst noch Tempel hat? —
Die Donau ist der Strom, das Land mein Oesterreich,
Die Stadt das treue Wien — an jedem Vorzug reich!
Dahin — dahin —
Wo alle Künste blüh'n,
Sollst du, mein Zweifler, ziehen! —

Thespis.

Wohl erkenn ich die Aegide,
Unter der die Kunst gedeiht,
Wo der Kunstsinn, wo der Friede
Ihrer Zartheit Stützen beut,
Wo so manche zarte Pflanze
Sich zum Riesenbaum erstreckt,
Der jetzt in dem höchsten Glanze
Nur Bewunderung erweckt.
Doch, das eben macht mich zagen; —
Wie soll ich mit solchem Glanz
Unbescheid'nen Wettstreit wagen?
Ringen nach dem Ehrenkranz?
Unter Tempeln hehr und prächtig
Bauen ein bescheid'nes Haus?
Unter Künstlern stolz und mächtig
Wagen mich zum Kampf heraus?

Apollo.

Nicht mit Grossen sich zu messen,
Doch das Niedere zu verschmäh'n,
Magst du immer unvergessen
Eine Mittelstrasse gehn.
Ich will dir die Bahn bereiten,
Du betrete sie mit Muth!
Wo die Götter selbst dich leiten
Winket dir ein hohes Gut.

Deine Kräfte lass mich zählen,
Deine Mittel lass mich schau'n,
Dann will ich das Bess're wählen,
Selbst dir deinen Tempel bau'n.

Thespis.

Ernst sei der Weihgesang,
Den ich dir zur Prob' erkoren.

Dritte Scene.

Ein Jüngling und ein Mädchen (idealisch gekleidet, kommen klagend).*)
(Ruinen von Tempeln werden sichtbar.)

Thespis.

Denn in Fesseln liegt seit lang
Dort die Kunst, wo sie geboren.
Wo sie blühend heimisch war,
Seufzt sie nur noch aus Ruinen.
Eingestürzt ist ihr Altar,
Muss zum Götzenopfer dienen.
Bei den Galliern, bei Germanen
Fand sie gastliches Asyl.
Dieses Bild vor uns zu bauen,
Zeigt das kurze Zwischenspiel.

Apollo.

Mit beredten wahren Bildern
Zeigtest du mir den Verfall.
Doch nicht alles sollst du schildern
Aus der Zeiten Wogenschwall.

---

*) Hier wurde offenbar das Duett (Ohne Verschulden) aus den »Ruinen von Athen« eingelegt. Dass solches vorkam, geht aus den Berichten der Zeitungen hervor. Die »Wiener Zeitschrift für Kunst« vom 10. October 1822 sagt: »Wir können das treffliche Duett nicht übergehen, das von dem jungen griechischen Paar (Mad. Ney und Hrn. Kreiner) vorgetragen wurde.« Die Wiener allg. musik. Zeitung vom Jahre 1822 nennt (S. 660) »ein Duett in G-moll«. Auch Schindler spricht (II, 9) von einem »Duett zwischen Sopran und Tenor«.

Ewig wird die Kunst doch blühen,
Weil kein Schwert ihr Inn'res würgt.
Muss sie einen Schauplatz fliehen,
Ist's ein neuer, der sie birgt.
Bleiben wir in diesem Lande,
Das die Sonne mild erfreut,
Dem zum Segensunterpfande
Gott die reichsten Gaben leiht,
Wo so manches Edlen Wohnung
Gastlich sich den Künsten weiht,
Jedes Gute der Belohnung
Sich im reichen Maass erfreut,
Wo die Sittlichkeit die Weihe,
Tugend 's Bürgerrecht erwirbt,
Bei dem Volk, in dem die Treue
Für das Herrscherhaus nie stirbt.
Dieses Volk mit frohem Herzen, —
Frohsinn wohnt bei Sitte nur —
Dies vergnüg' mit Spiel und Scherzen,
Heimisch sei dir diese Flur.
Kommt herbei, Thaliens Sprossen,
Breitet eure Schwingen aus,
Zieht als freundliche Genossen
Ein in dieses neue Haus — (winkt).

Vierte Scene.

(Das Aeussere des Hauses.)

Vorige. Der Tanz und die Grazie (begleitet von ihrem Gefolge erscheinen tanzend.)

(Tanz, an dessen Ende sich alles gruppirt.)

Der Tanz.*)

Wo sich die Pulse
Jugendlich jagen,
Schwebet im Tanze
Das Leben dahin.

---

*) Eine revidirte Abschrift des folgenden Chores befindet sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Der Anfang der Singstimmen lautet:

Leicht ist die Freude,
Hüpfend die Jugend;
Frohsinn heisst tanzen,
Kriechen heisst Schuld.
Lasst uns im Tanze,
Das fliehende Leben
Neckend erhaschend,
Dem Drucke entschweben.
Ist es im Herzen
Arglos und jung,
Ist selbst das Streben
Zur Ruhe ein Sprung.



Der Text stimmt nicht ganz mit dem obigen überein. Zeile 4 bis 7 sind weggeblieben. Zwischen Zeile 22 und 23 sind die Verse eingefügt:

Lasset im Tanze
Glühendes Leben
Fröhlich entfalten
Mit heiteren Sinnen.
Jugend und Liebe —
Göttergefühle.
Jugend muss tanzen,
Ihr winket Freude.
Mögen die Alten,
Mögen sie schleichen,
Uns rufet Freude
Zu fröhlichen Tänzen.
Jugend und Frohsinn
Pflücken die Blumen,
Winden sie alle
Zu festlichen Kränzen.

Aufgeführt wurde der Chor, wohl zum erstenmal seit 50 Jahren, am 23. März 1873 in einem Gesellschafts-Concert in Wien.

Grazie.

Paart sich dem Tanze
Die Anmuth im Blicke,
In den Geberden
Die Grazie mild,
Wird es ein Bild
Des verschönerten Lebens.
Lasset uns tanzend
Blumen hier pflücken
Und mit Entzücken
Gönnern sie streu'n.

(Kurzes Solo, nachdem sich alles rechts gruppirt.)

Apollo.

Du Lustspiel sollst uns jetzt erscheinen,
Zu scherzen ist ja deine Pflicht.
Wenn Tanz und Grazie sich vereinen,
Verschmäh' auch die Posse nicht.

In einigen neueren Schriften wird der Chor als »Schlusschor« bezeichnet. Diese fälschliche Bezeichnung scheint von einer geschriebenen Notiz Leop. Sonnleithner's ausgegangen zu sein.

Beethoven schreibt am 27. Februar 1823 an Erzherzog Rudolph u. a.: »Dass E. K. H. mir aber allzeit gegenwärtig, beweisen die hier folgenden Abschriften einiger Novitäten, welche schon mehrere Monate für E. K. H. bereit gelegen.« Die übersandten Novitäten waren: der obige Chor, die Ouverture Op. 124 und der für Hensler, den Director des neuen Josephstädter Theaters, componirte Gratulations-Menuet (gedruckt bei Artaria und später bei Breitkopf & Härtel). Wir bemerken dieses, weil in den Briefsammlungen, welche den Brief Beethoven's aufgenommen haben, die Vermuthung auf andere Compositionen Beethoven's gelenkt wird und der Brief nicht die richtige Jahreszahl bekommen hat. — Die Abschrift der Ouverture ist von Beethoven's Hand überschrieben: »Ouverture zur Eröffnung des Josephstädter Theaters am 3ten Oktober 1823«, die des Chors: »Geschrieben gegen Ende September 1823 — aufgeführt am 3ten Oktob. im Josephstädt. Theater«, die der Menuett: »Gratulations Menuett von L. v. Beethoven im November 1823«. Beethoven hat allen drei Stücken eine falsche Jahreszahl (1823 statt 1822) beigesetzt. Der Schreibfehler ist zu erklären, wenn man annimmt, dass er die Abschriften um die Zeit überschrieb, als er sie dem Erzherzog schickte.

Fünfte Scene.

Vorige. Das Lustspiel (Arm in Arm) mit der Satire, mit der Posse und mit der Parodie (die halb einen ernsthaften, halb komischen Charakter darstellt).*)

Seht Thaliens Erstgebornen,
Fröhlich jauchzend steht er hier.
Ihre Liebe wird ihn spornen;
Streben wird er für und für,
Ihre Liebe zu erheitern,
Ihre Herzen zu erweitern.
Jeder Gram soll da entweichen,
Wo er seinen Zepter hebt.
Stirnen furchen, Haare bleichen
Soll kein Gram, da wo er lebt.

Satire.

Diese Geissel in der Hand
Will ich, die Satire, schwingen, —
Nicht verwunden, bessern nur,
Mit der Thorheit will ich ringen.
Mein Gebiet ist jede Flur,
Auf der irgend Menschen wohnen;
Sachen wohl, doch nie Personen,
Geisselt meine Laune nur.

Parodie.

Auch die ernsten Gestalten
Wandle ich zu Frohsinn um.
Lasst mich arglos immer walten,
Ich entweih' kein Heiligthum.
Scherzen will ich, verletzen nie,
Eure Sclavin Parodie.

---

*) Die folgenden Worte werden wohl vom »Lustspiel« gesprochen und mag solche Ueberschrift beim Druck vergessen sein.

Sechste Scene.

Das Melodram und der Gesang.

Apollo.

Melpomenens Hochgestalten
Wohnen zwar in Herrlichkeit
Dort, wo diese Kunst der Alten
Ihr den schönsten Tempel weiht.
Polyhymniens Gesänge
Wiegen, wie mit Zauberei'n,
In dem Dome süsser Klänge
Aller Hörer Herzen ein.
Doch das weiche Herz zu rühren
Durch der Wahrheit ernsten Schein,
Ist auch dir vergönnt. — Drum führen
Sie sich schwesterlich hier ein.
Von den Alpen tönen Lieder,
Aus der Hütte tönt der Sang.
Diese schallen hier auch wieder; —
Ohne Anspruch sei ihr Klang.
In des Busches grünen Grüften
Klagt die Nachtigall und flieht.
Doch in Gottes freien Lüften
Singt die Lerche auch ihr Lied.
Lass Gesang und Tanz sich einen,
Ernst paar' mit Frohsinn sich —
Und dein Tempel soll erscheinen.
Folge und erkenne mich!

(Akkord.)

Siebente Scene.

(Ein prächtiger Tempel mit 4 Altären, in deren Fussgestell zu lesen ist: Lustspiel — Tanz — Melodram — Gesang, — mit Thaliens, Melpomenens, Terpsichorens und Polyhymniens Bildnissen geschmückt.)
Priester und Jungfrauen treten ein.

Priester.*)

Schmückt die Altäre!

Jungfrauen.

— — — *Sie sind geschmückt.*

Priester.

Pflücket Rosen!

Jungfrauen.

— — — *Sie sind gepflückt.*

Priester.

Harret der Kommenden!

Jungfrauen.

— — — *Wir sind bereit.*

Alle.

Wir sind bereit.

Oberpriester.**)

Es wandelt schon das Volk im Feierkleide
Und füllt die Strassen und frohlockt.
Auch mich, den Greis, in dessen Eingeweide
Nun lange schon das träge Blut gestockt,

---

*) Der Text zum folgenden Chor ist bis auf zwei Zeilen, welche Meisl übersehen haben mag, dem Kotzebue'schen nachgeschrieben. In Beethoven's Composition, unter der Opuszahl 114 gedruckt, ist der Text weiter ausgeführt.

**) Die folgenden 16 Zeilen finden sich, wenige Wörter ausgenommen, gleichlautend bei Kotzebue. Selbstverständlich trat dazu auch das in den »Ruinen von Athen« (Partitur S. 59) unter der Ueberschrift »Musik hinter der Scene« vorkommende begleitende Instrumentalstück.

Auch mich hat heut die seltne hohe Freude
Dem nie verlass'nen Sorgenstuhl entlockt;
Und in dem schönen, frohen Augenblicke
Griff ich noch einmal nach bestaubter Krücke.
Und sieh! Wie mich der Kindheit Träume wiegen,
Erkenn' ich kaum die alte Vaterstadt;
Palläste sind mit Pracht emporgestiegen,
Wo einst der Knabe öden Sand betrat.
Das Gute musste sich zum Schönen fügen,
Es keimte überall die reiche Saat;
Sie schoss empor in tausend üppigen Halmen,
Sie steht beschattet von den Friedenspalmen.

Recitativ.*)

Mit reger Freude, die nie erkaltet,
Wird uns die Zukunft offenbar;
Denn wo mit hohem Ernst die Muse sittlich waltet,
Da opfert auch der Weise gern auf ihrem Altar.
Was, mit dem Schicksal kämpfend, grosse Seelen litten,
Das hat Melpomene uns warnend aufgestellt,
Indess Thalia, wachend über die Sitten,
Zu ernsten Lehren muntern Spott gesellt.
Wohlthätig wirkt der Musen geistig Spiel;
Der Sterblichen Verehrung ist ihr Ziel.

Chor.

Wir tragen empfängliche Herzen im Busen,
Wir geben uns willig der Täuschung hin.
Drum weilet gern, ihr holden Musen,
Bei einem Volke mit offenem Sinn.

---

*) Von hier an bis zu den Worten »Er ist's, wir sind erhört« ist der Text, einige Zeilen ausgenommen, welche verändert sind, gleichlautend bei Kotzebue. Das dazu gehörende Musikstück war also das in den »Ruinen von Athen« (Part. S. 82 bis 104) unter Nr. 7 vorkommende Recitativ mit Arie und Chören.

Oberpriester.

Will unser Genius noch einen Wunsch gewähren,
Durch eines Volkes fromme Bitten bewegt,
O, so erhebt sich zwischen diesen Altären
Sich noch ein dritter, der sein Bildniss trägt.
Der Schutzgeist dieses Reiches zeige,
Uns schirmend, sich — mit seiner Huld!

Apollo.

O Vater Zeus! gewähre ihre Bitte!

(Donnerschlag. In der Mitte steigt auf einem Prachtaltare Oesterreichs Genius empor, kennbar an den Farben und an der Aufschrift des Altars — Oesterreichs Schutzgeist, sich stützend auf das Wappenschild von — — —. Dieses ist von grünen Lorbeerzweigen umwunden. Zu seinen Füssen ruht ein schlummernder Löwe, auf dem ein Adler seine Fittige ausbreitet. Der ganze Tempel wird plötzlich transparent. Opferflammen entzünden sich.)

Chor.

Er ist's! Wir sind erhört!

Apollo.

Beschirmt von der mächtigen Aegide,
Die wir vor uns mit süsser Liebe schaun,
Komm in das tiefbewegte Herz der Friede!
Ihm und der Gönner Huld kannst du vertraun.
Das Gute zu erringen, niemals müde,
Musst du mit Kraft an der Vollendung bau'n,
Und Schwächen, die sich in dem Baue finden,
Mit festem Sinn, mit Starkmuth überwinden.
Ihr alle aber, die ihr hier im Stillen
Den Weihaltar der Künste treu umsteht,
Vernehmt durch mich der Götter festen Willen
Und den Beschluss, der hier an euch ergeht:
Sie wollen eure Wünsche all' erfüllen,
Erhören euer inneres Gebet,
Den Ruhm des Vaterlandes euch erhalten;
Die Künste werden dann wohl nie veralten.

Chor.*)

Heil unserm Kaiser! Heil! Heil!
Vernimm uns, o Gott!
Dankend schwören wir auf's Neue
Alte österreichische Treue
Bis in den Tod!

(Grosses Tableau.)

Die zur »Weihe des Hauses« gehörenden Stücke waren auf Grund des Textbuches und mit Einschluss der Ouverture, welche unmittelbar vor dem Vorspiel gespielt wurde, der Reihe nach folgende:

1) Ouverture in C-dur Op. 124,
2) erster Chor aus den »Ruinen von Athen« mit verändertem Text,
3) Duett aus den »Ruinen von Athen« (Part. S. 32),
4) Chor »Wo sich die Pulse« (ungedruckt),
5) Marsch mit Chor Op. 114 (Umarbeitung der 6. Nummer der »Ruinen von Athen«),
6) Musik hinter der Scene aus den »Ruinen von Athen« (Part. S. 59),
7) Recitativ, Chor und Arie mit Chor aus den »Ruinen von Athen« (Part. S. 82 bis 104) und
8) Schlusschor aus den »Ruinen von Athen«.

Von diesen 8 Nummern sind 6 den »Ruinen von Athen« entnommen. Von den zur letzteren Musik gehörenden Nummern fehlen, ausser der Ouverture, zwei: der Derwischchor und der türkische Marsch. Wären diese dabei, so bestände die Musik zur »Weihe des Hauses« aus 10 Nummern. Nun giebt Beethoven selbst 10 Nummern als Bestand dieser Musik an. Er schreibt am 6. October 1822 an seinen Bruder Johann in einem die »Weihe des Hauses« betreffenden Briefe: »Ausser den

---

*) Die folgenden Schlusszeilen sind denen Kotzebue's nachgebildet. Die dazu tretende Musik war also der Schlusschor aus Beethoven's »Ruinen von Athen«.

2 Nummern die sie (die Verleger Steiner u. Comp.) schon haben, sind noch 8 Nummern: die Ouverture und 7 andere Nummern«. Später bemerkt er, dass in der »Weihe des Hauses« ausser der Ouverture »2 Nummern bloss Instrumentalmusik« vorkommen. Diese Zahl 10 kann nur durch Heranziehung des Derwischchores und des türkischen Marsches voll gemacht werden. Andere Stücke sind nicht vorhanden. Durch den türkischen Marsch würden auch die »2 Nummern blos Instrumentalmusik« vollständig werden. Das Textbuch kann uns wegen der Einfügung der Stücke keine Schwierigkeiten machen. Sie würden, ähnlich wie in den »Ruinen von Athen«, nach dem Duett zwischen dem Griechen und der Griechin einzulegen sein. Wo Griechen sind, durften Türken nicht fehlen. Das Bild von dem gedrückten Zustande der Griechen, das Thespis dem Apollo vorführt, würde, ohne einen Einblick in die türkische Wirthschaft zu geben, nicht vollständig. So weit hat unsere Vermuthung einen sichern Boden, ja, sie steigert sich zur Gewissheit. Es machen sich aber einige andere Dinge geltend, die das Eine oder Andere in Frage stellen. Wir rechnen hierzu den im Textbuch am Schluss der 1. Scene vorgeschriebenen »Akkord« und die in der 2. Scene geforderte Begleitung »einer fernen Harmonika«. Ob Beethoven diese Begleitung componirte und ob sie verloren gegangen ist, ob sie vom Theaterdirector besorgt wurde, ob sie wegfiel u. s. w. — das muss dahingestellt bleiben. Bedenken kann auch eine alte Abschrift des Chors »Wo sich die Pulse« machen, in welcher dieses Stück mit No. 4 bezeichnet ist, eine Bezeichnung, welche nur passt, wenn Derwischchor und türkischer Marsch, aber auch jener vorgeschriebene »Akkord« und die Begleitung der Harmonika wegfallen. Alle Bedenken könnten vielleicht gehoben werden, wenn sich der alte Theaterzettel vorfände.

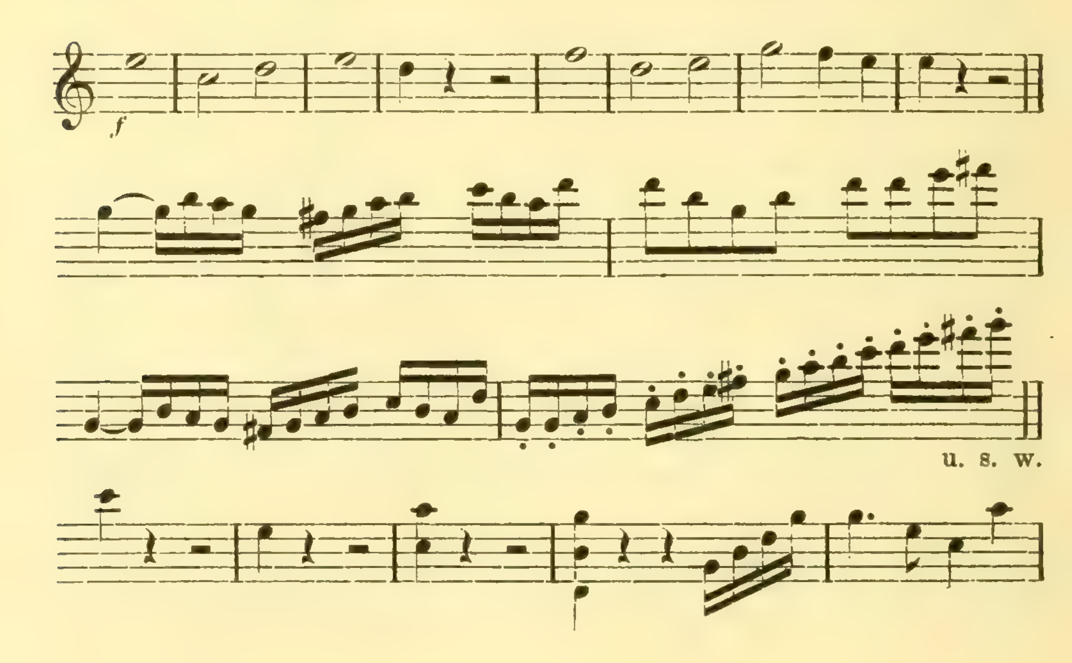
Schindler erzählt (Biogr. II, 7), Beethoven habe im September 1822, als der neue Chor (»Wo sich die Pulse«) vollendet und nun eine Ouverture zur »Weihe des Hauses« zu schreiben war, auf einem Spaziergange zwei Motive zu einer Ouverture notirt, von denen das eine im freien, das andere, ein Fugen-Motiv, im strengen und zwar im Händel'schen Styl auszuführen

sei; auf Beethoven's Frage habe er (Schindler) den Wunsch geäussert, das letztere Motiv ausgeführt zu sehen, und Beethoven habe auch dieses Motiv der Ouverture zu Grunde gelegt. Diese Erzählung ist glaublich. Sie findet, was das Wesentliche betrifft, ihre Bestätigung in den Skizzen.

Das erste Stück von der Musik zur »Weihe des Hauses«, das Beethoven in Angriff nahm, war der Chor »Wo sich die Pulse«. Zwischen den Skizzen zu diesem Chor erscheinen Ansätze zu einer Ouverture, welche Beethoven verworfen hat und von denen einer so

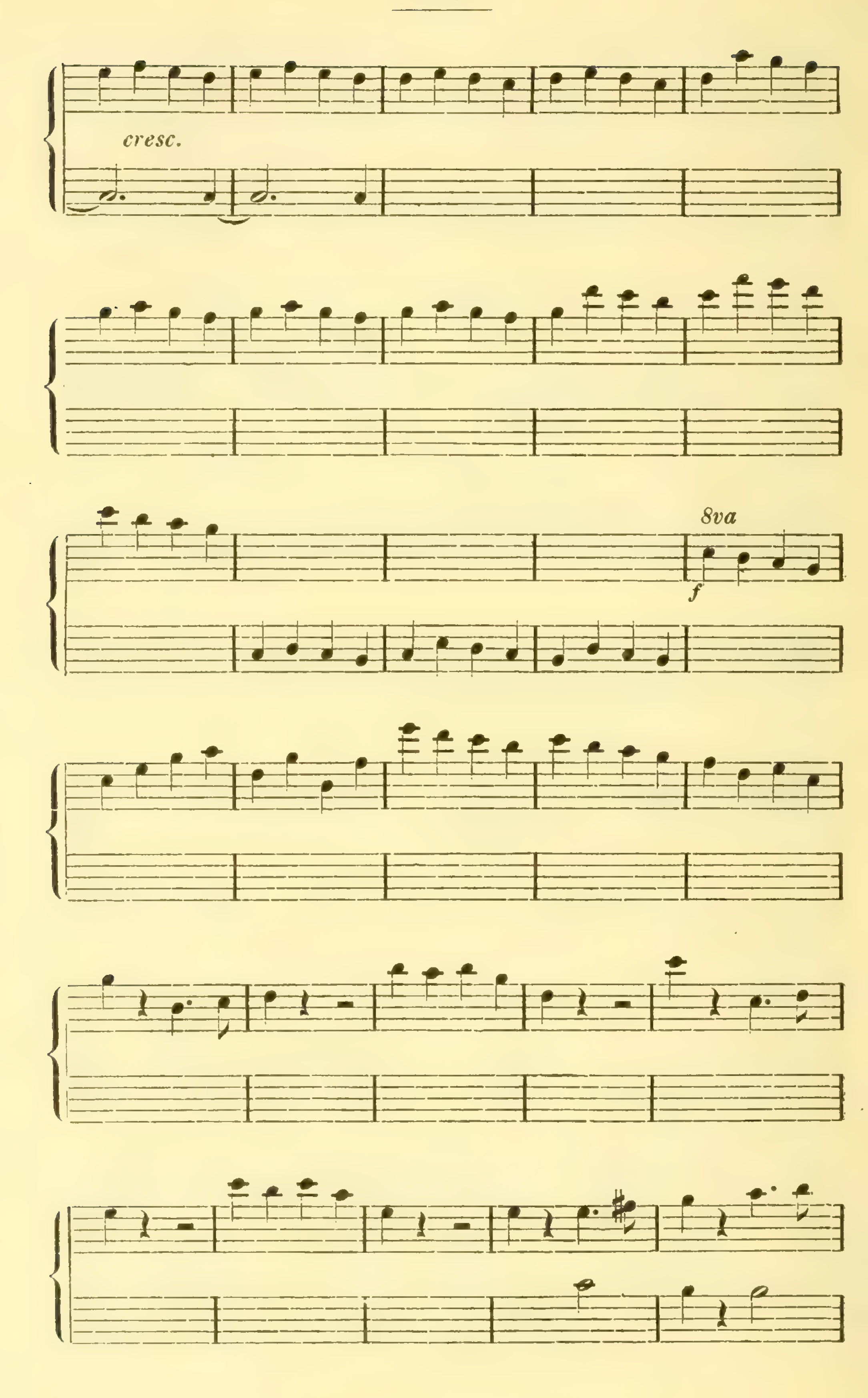


lautet; ferner Andeutungen verschiedener Art, welche auf eine Beschäftigung mit dem Text zur »Weihe des Hauses« schliessen lassen. Nach Beendigung des Chors kommen Arbeiten zu einer Ouverture in C-dur. Zwischen einer Anzahl von unzusammenhängenden Stellen, zu denen folgende nur auf den Einleitungssatz der Ouverture zu beziehende Entwürfe gehören,





erscheint ein längerer Entwurf,


cresc.
8va
f

aus welchem zu ersehen ist, dass der jetzige Einleitungssatz der Ouverture Op. 124 mit einem uns unbekannten Hauptsatz verbunden werden sollte. Das war also die zuerst geplante Ouverture. Das dem Hauptsatz zu Grunde liegende Thema hatte anfangs, in einer abgebrochenen Skizze eine etwas andere Fassung.



Beethoven lässt nun die Arbeit zu diesem Hauptsatz liegen, nicht aber die zu jenem Einleitungssatz. Eine neue Arbeit macht sich bemerkbar. Es wird ein neues Thema aufgestellt,

in dem wir alsbald das Thema des Allegro-Satzes der Ouverture Op. 124 erkennen. Einige von den ersten Versuchen, welche Beethoven mit diesem Thema angestellt hat, mögen hier stehen.



Später zeigen sich Andeutungen zur Durchführung des Themas. Der Einleitungssatz zur früheren Ouverture wurde mit hinüber genommen zur neuen Arbeit, und so hat die Ouverture Op. 124 einen Einleitungssatz bekommen, der ursprünglich für ein anderes Werk bestimmt war.

XLIV.

Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1804.

Das hier vorzunehmende Skizzenbuch ist für die Geschichte der Oper »Leonore« in ihrer ersten Bearbeitung (vom Jahre 1805) von Wichtigkeit. Der erste, der diese Wichtigkeit erkannt und in diesem Sinne, wenn auch kürzer, als es hier geschehen soll, darüber berichtet hat, ist Otto Jahn.*) Das Skizzenbuch ist zum grössten Theil angefüllt mit Arbeiten zu den letzten Stücken des ersten und zu allen Stücken des zweiten Aktes jener Oper. Es bildet, wie es vorliegt, einen starken Band in Querformat mit 346 Seiten und mit 16 Notenzeilen auf der Seite. Ursprünglich bestand es aus zwei, genauer gesagt: aus dem zweiten und dritten von vier ihrem Inhalt nach zusammengehörenden Skizzenbüchern, von denen das erste, das Arbeiten zum ersten Drittel der »Leonore« enthalten haben muss, und das vierte, in dem die in dem vorliegenden Buch nicht beendigte Arbeit zum zweiten Finale und zur Ouverture fortgesetzt sein muss, verloren gegangen sind. Beim Binden des Buches sind Blätter verbunden worden und sind Blätter hinein gerathen, die nicht dazu gehören. Richtig gebunden und mit Ausschluss der nicht dazu gehörenden Blätter würden die Seiten so aufeinander folgen: Seite 23—26, 1—22, 27—182, 187—198, 203—338. Zwischen Seite 26 und 1 fehlen Blätter. Die zwischen S. 182 und 187, ferner die zwischen S. 198 und 203 liegenden Blätter gehören nicht zum Skizzenbuch und sind hier

*) »Gesammelte Aufsätze über Musik«, S. 242 f.

von einer Betrachtung ganz auszuscheiden. Auch die letzten vier Blätter (S. 339 bis 346) gehören nicht zum eigentlichen Bestande des Skizzenbuches. Da sie jedoch Aufzeichnungen und Andeutungen zu Aenderungen enthalten, die nachträglich an mehreren Stücken der »Leonore« vorgenommen wurden, so können sie in unserer Betrachtung nicht übergangen werden. Das eigentliche Skizzenbuch, das also mit Seite 23 beginnt und mit Seite 338 aufhört und in dem die bezeichneten Blätter als nicht vorhanden zu betrachten sind, ist auf Grund einiger Erscheinungen, die theils bei der Beschreibung eines andern Skizzenbuches zur Sprache gebracht sind*) und denen wir theils hier begegnen werden, zum grössten Theil in das Jahr 1804 zu setzen.

Der Besitzer des Skizzenbuches ist Ernst Mendelssohn Bartholdy in Berlin.

Aus einigen Skizzen geht hervor, dass die Oper nach dem Textbuch, welches Beethoven bei seiner Arbeit in Händen hatte, aus 2 Akten bestand. Aufgeführt wurde sie zuerst in 3 Akten. Wir folgen der Eintheilung in 2 Akte, und das ist dieselbe Eintheilung, welche bei der Aufführung der Oper in ihrer zweiten Bearbeitung (im Jahre 1806) gemacht wurde.

Abgesehen von nachträglichen Aenderungen u. dgl. hat Beethoven die Gesangstücke der Oper in der Reihenfolge vorgenommen, in der sie im Textbuch v. J. 1805 stehen.

Bei Skizzen, welche sich auf ganze Abschnitte des Textes oder auf ganze Stücke erstrecken und welche sich oft lange fortspinnen, hat Beethoven in der Regel nur die obere Hälfte einer Seite benutzt. Diese Art des Skizzirens hatte ihren guten Grund. Die leer gebliebene untere Hälfte war zur Aufnahme späterer Aenderungen bestimmt.

Erinnert kann noch daran werden, dass eine vollständige Partitur der ersten Bearbeitung der Oper nicht vorhanden ist. Wir sind auf die zwei vergriffenen, von Beethoven selbst herausgegebenen Clavierauszüge der zweiten Bearbeitung, auf

*) »Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803.« Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1880.

den von O. Jahn herausgegebenen Clavierauszug und auf einige zerstreute Ueberlieferungen und Schriftstücke beschränkt.

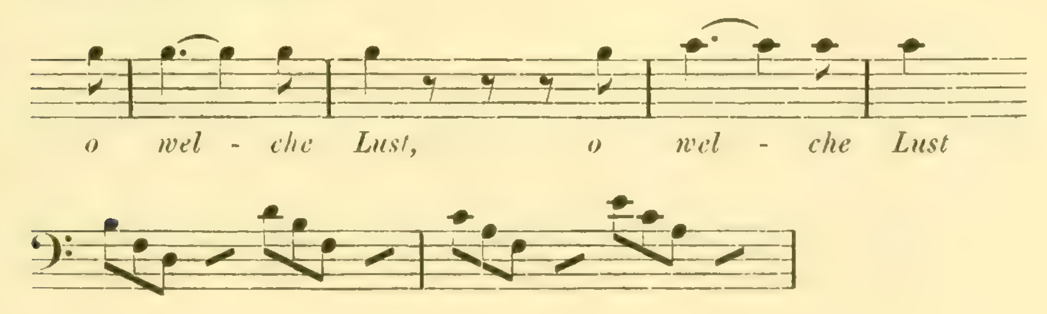
Wir nehmen die Skizzen so viel als möglich in chronologischer Ordnung vor, beginnen also mit Seite 23.

Zuerst ercheinen (S. 23) Entwürfe zum Duett zwischen Leonore und Marzelline im ersten Akt der »Leonore« (»Um in der Ehe froh zu leben«). Die Entwürfe gelten nur einzelnen Stellen des Textes und kommen der gedruckten Fassung wenig nahe. Eine grössere Skizze kommt nicht vor. Beethoven muss die Arbeit an einem andern Orte und wahrscheinlich auf im Skizzenbuche fehlenden Blättern fortgesetzt haben. Später (S. 68) erscheint eine Skizze, aus der hervorgeht, dass das Duett (in seiner ursprünglichen Gestalt) inzwischen fertig geworden war. Die Skizze ist »fine« überschrieben und bezieht sich auf den von der letzten Wiederholung des Hauptthemas beginnenden Schluss.

Es folgen nun Arbeiten zum ersten Finale. Zuerst kommen (S. 24) einige abgebrochene Entwürfe



zum Anfang des Gefangenen-Chors. Eine Aehnlichkeit mit der gedruckten Fassung haben sie nicht. Ein darauf folgender Entwurf



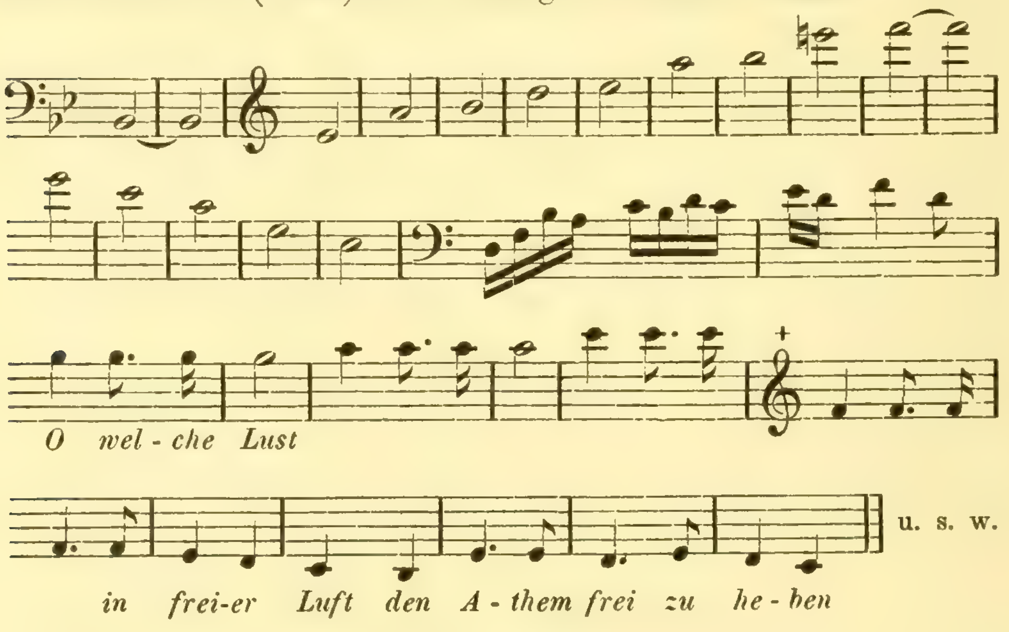
kommt derselben insofern näher, als die Anfangsworte eine Secunde höher wiederholt werden. Die daneben angedeutete Begleitung beweist, dass Beethoven noch nicht an das jetzige Begleitungsmotiv dachte, von dem bekannt ist, dass es früher zum Anfang des letzten Satzes des Clavierconcertes in G-dur verwendet werden sollte.*) Die nun folgenden Skizzen bringen es. Beethoven schreibt (S. 25) folgenden Anfang,



und nicht weit davon ist das Begleitungsmotiv



angedeutet. Es folgen einige grössere Skizzen, die sich der gedruckten Fassung immer mehr nähern. Einige Schwierigkeit scheinen die Worte »in freier Luft« u. s. w. gemacht zu haben. Man sehe hier (S. 26) den Anfang der ersten Skizze



*) Siehe »Beethoveniana« S. 13.

und dann (S. 4 und 22) diese Stellen aus der zweiten und dritten Skizze.*)



Bevor der Gefangenen-Chor in den Skizzen fertig war, wurden auch die folgenden Auftritte des Finale angefangen. Zuerst erscheinen (S. 32 bis 37) der Reihe nach kleine, zusammenhangslose Entwürfe zu den Worten: Erst hat er mich gelobet — Ich bin es nur noch nicht gewohnt — Wir müssen gleich zum Werke schreiten — Ich soll das Grab des Gatten graben — Heute, noch heute? — So säumen wir nun länger nicht — Dann gehen wir schon beide — Entfernt euch jetzt u. s. w. Beethoven hat einen Theil dieser Bröckel in eine grosse Skizze (S. 38 bis 44) aufgenommen, welche so anfängt



und bei den Worten »Ja wir gehorchen schon« abbricht. Eine Uebereinstimmung mit dem Druck zeigt sich nur bei einzelnen Stellen in der ersten Hälfte der Skizze. Die zweite Hälfte

*) Die in obiger Wiedergabe beigefügten Kreuze zeigen den Ort des Eintritts der ausgezogenen Stellen an.

hat das Auffallende, dass in ihr im Ganzen derselbe Modulationsgang beobachtet ist, wie im Druck. Sowohl Skizze als Druck bringen die ersten Worte des zweiten Auftritts »Wir müssen gleich zum Werke schreiten« in Es-dur, die letzten Worte »Wir folgen unsrer strengen Pflicht« ebenfalls in Es-dur, die ersten Worte des folgenden Auftritts »O Vater, eilt!« in C-moll, und die letzten Worte »Ja wir gehorchen schon« auf der Dominante von D-moll. Die Themen oder Melodien aber, welche diesen Worten gegeben sind, lauten in der Skizze ganz anders als im Druck. Da nun die Hauptpunkte jenes Modulationsganges auch in den nächstliegenden Skizzen beibehalten werden, so kann man wohl fragen, ob das absichtlich und mit Rücksicht auf den verschiedenen Charakter der Tonarten geschah, oder nicht.

Es hat etwas Mühe gekostet, für die Worte »Noch immer zaudert ihr« u. s. w., mit denen Pizarro den letzten Auftritt des Finale eröffnet, den geeigneten Ausdruck zu treffen. Die verschiedensten Ansätze finden sich dazu. In der vorhin erwähnten grossen Skizze lautet die Stelle

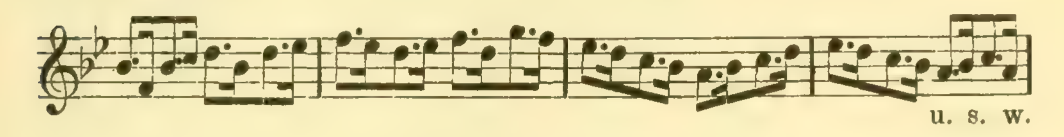


anders, als in einigen später folgenden Skizzen, z. B. in dieser (S. 78),

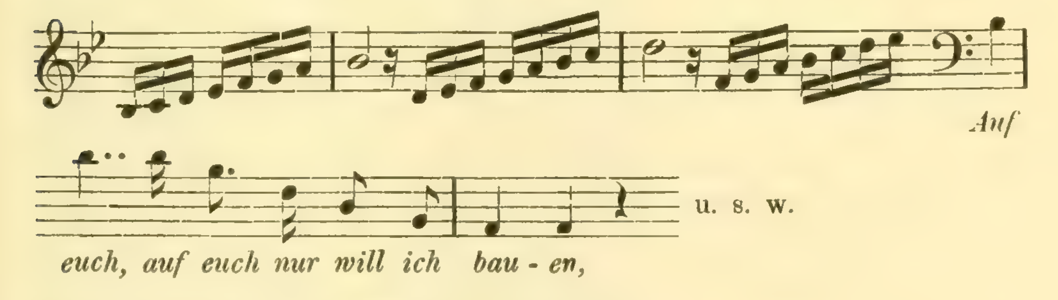




wo die den ersten Worten gegebene Melodie sich mehr für einen plaudernden Buffo eignet, als für einen Gebieter und Wütherich, wie Pizarro es ist. Auch zu den Vorspielen, welche Pizarros Kommen begleiten, und zu den Worten, mit denen er sich etwas später an die Soldaten wendet, finden sich die verschiedensten Ansätze. Einmal (S. 56)



wird Pizarros Solo durch ein marschartiges Vorspiel und gleich darauf, zwei Zeilen später,



mit abgebrochenen Läufen eingeleitet.

Viele Stellen des Finale haben im Skizzenbuch ihre gedruckte Fassung gefunden. Zu den Ausnahmen gehört eine Stelle, bei der wir an eine Erzählung Schindler's erinnert werden. Derselbe berichtet (Biogr. I. S. 132), Beethoven habe, um den Sänger Meier, der 1805 den Pizarro gab, von seinem

grossen Selbstvertrauen zu curiren, eine Stelle in seiner Rolle angebracht, die an sich leicht, aber deshalb schwer zu singen war, weil jede zu singende Note von den mitgehenden Streichinstrumenten mit einem langen Vorschlag der Secunde begleitet war, und es sei denn auch der Sänger durch diese »spanischen Reiter« aus dem Sattel gehoben worden. Schindler giebt seine Quelle nicht an. Augenzeuge konnte er nicht sein. So wie die Stelle im Skizzenbuch (S. 56) lautet,



konnte der Sänger nicht irre geführt werden, denn da hat auch die Singstimme die Wechselnoten, die im Druck nur die Begleitung hat. Da nun die gedruckte Version nicht im Skizzenbuche vorkommt, so beruht sie offenbar auf einer spätern Aenderung, und insofern kann Schindler's Erzählung glaublich erscheinen. Wir glauben aber, dass Beethoven einen andern und zwar einen künstlerischen Grund zur Aenderung gehabt hat und dass er die widerhaarigen Noten für den unbeugsamen Charakter Pizarros geeignet hielt; denn wie wäre es sonst zu erklären, dass er die Stelle so drucken liess, wie er sie angeblich des Sängers wegen änderte.

Zwischen den Skizzen zum Finale kommen vor: Arbeiten zum zweiten Satz der Sonate in F-dur Op. 54, zum Tripelconcert Op. 56, zur ersten Hälfte des letzten Aufzugs der »Leonore« von der Introduction an bis zum Quartett, ferner zur Arie Marzellinens und zu Rocco's Arie im ersten Aufzug der »Leonore«. Wir nehmen diese Stücke der Reihe nach vor.

Zum letzten Satz der Sonate Op. 54 entwirft Beethoven (S. 8 bis 10) eine ziemlich grosse Anzahl zusammenhangsloser Stellen, in deren Reihe das Hauptmotiv und andere benutzte Motive zum Vorschein kommen. Dann folgt (S. 12, 13 und 18 bis 21) eine auf den ganzen Satz sich erstreckende Skizze; in welche jene einzelnen Stellen grösstentheils aufgenommen sind. Die Skizze entspricht bis auf einige Stellen der ge-

druckten Form. Zu Anfang ist als Tempo: »Moderato«, später (da wo jetzt »Più allegro« steht): »Presto« angegeben. Der zweite Theil wird nicht wiederholt. Andere bemerkenswerthe Abweichungen von der gedruckten Form finden sich bei zwei Stellen. Die erste Abweichung betrifft den ziemlich im Anfang des zweiten Theils vorkommenden chromatischen Bassgang. Derselbe ist in der Skizze*)



länger als im Druck. Vielleicht ist der Grund der Kürzung eben in jener Länge und der damit verbundenen Einförmigkeit zu suchen. Die zweite Abweichung betrifft einen gegen die Mitte des zweiten Theils vorkommenden Gang, dessen ursprüngliche Fassung

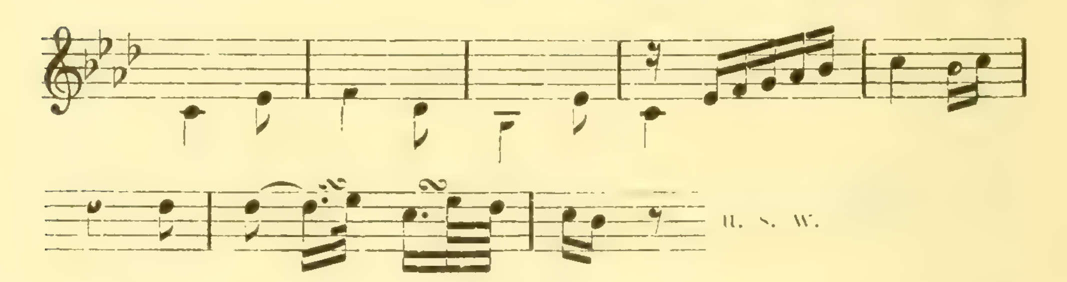


*) In obiger Wiedergabe ist die fortgehende Figuration der rechten Hand gekürzt und deren harmonischer Kern, so weit er anzugeben ist, durch Ziffern angedeutet.



zwar im Druck nicht gekürzt, aber doch zu Gunsten einer grösseren Reichhaltigkeit seines figurativen Inhalts geändert wurde. Beethoven hat dadurch, dass er ein aus dem Hauptthema gewonnenes, etwas später deutlicher auftretendes Motiv heranzog, die Stelle mehr in Verbindung mit ihrer Umgebung gebracht. Aus der Stellung, welche die Skizzen zum Sonatensatz haben, geht hervor, dass der Satz begonnen und beendigt wurde, bevor der Gefangenen-Chor fertig war.

Bevor der Sonatensatz in den Skizzen fertig war, wurde auch am zweiten Satz des Tripelconcertes Op. 56 gearbeitet. Auch diese Arbeit beginnt (S. 14) mit der Aufzeichnung kleiner, unzusammenhängender Stellen. Die meisten derselben sind auf die Bildung des Themas, einige auf die Ueberleitung zum dritten Satz gerichtet. In einer bald darauf (S. 15) erscheinenden grösseren, auf den ganzen Satz sich beziehenden Skizze



finden wir die meisten von jenen durcheinander stehenden Stellen in richtiger Folge und etwas verändert wieder. Beethoven hat in der Skizze dem Satze vier einleitende Takte gegeben, die im Druck weggeblieben sind. Die Melodie weicht an mehreren Stellen von der gedruckten Form etwas ab. In später (S. 140, 199, 206, 306) vorkommenden Skizzen, von denen eine mit »Adagio« bezeichnet ist, wird die gedruckte Form nahezu erreicht.

Ueber die Skizzen zu den zwei andern Sätzen des Tripelconcertes, die das Skizzenbuch (S. 17, 69, 97, 214 u. s. w.) bringt, ist wenig zu sagen. Bemerkenswerth ist nur, dass Beethoven daran dachte, eine Cadenz eigener Art im letzten Satz anzubringen. Nach einer Skizze (S. 142) sollte es eine »Cadenza fugato« über oder mit einem »Point d'orgue« werden. Eine andere Aufzeichnung (S. 214), die uns aber nicht ganz verständlich ist, lautet:

Cadenza im Rondo colli stromenti di fiatto sempre sostenendo come una fantasia.

Aus der Stellung sämmtlicher Skizzen zum Concert geht hervor, dass es noch nicht fertig war, als Beethoven am zweiten Finale der »Leonore« arbeitete.*)

Aus den Skizzen zum Anfang des zweiten Aufzugs der Oper ergiebt sich, dass ursprünglich gleich mit dem Recitative Florestans begonnen werden sollte. Erst später kam Beethoven auf den Gedanken, demselben eine kurze Introduction vorhergehen zu lassen. Einige der ersten Skizzen zum Recitativ finden sich hier (S. 87).



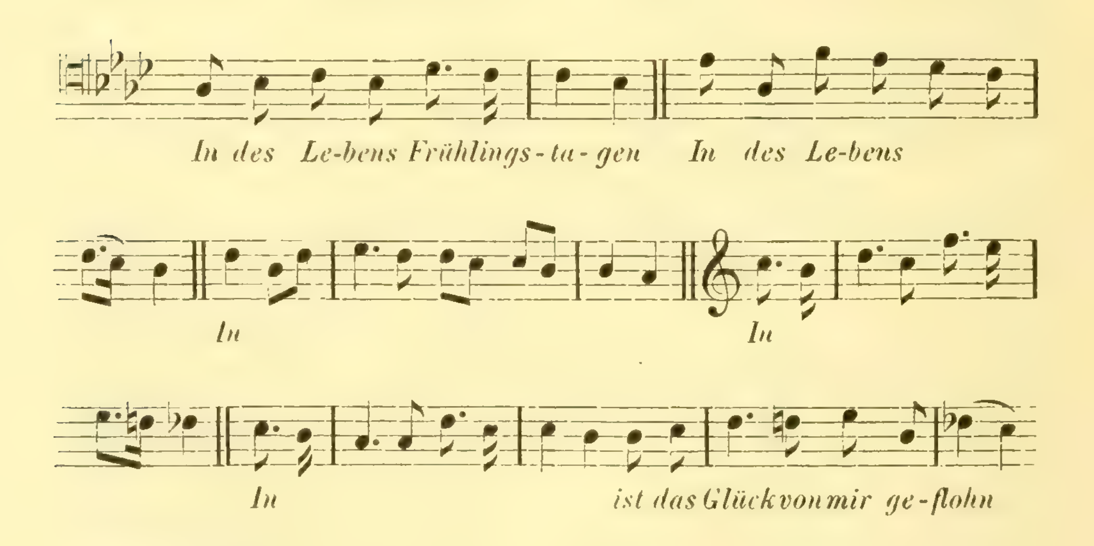
Wie man hier sieht, sollte ein jetzt nur in der Introduction verwendetes Motiv ursprünglich im Recitativ vorkommen. Aus sämmtlichen Skizzen, sowohl zum Recitativ als zur Introduction,

*) Das Concert wurde begonnen 1803 und erschien 1807.

lässt sich kein Ganzes herstellen, und in ihnen wird, abgesehen von zwei Instrumental-Motiven, von denen eines in der vorhin gebrachten Skizze zu finden ist, keine Uebereinstimmung mit den gedruckten oder überhaupt bekannten Bearbeitungen erreicht. Wenn aus den vorkommenden Skizzen eine Bearbeitung hervorging, so ist letztere verloren gegangen. Als sicher müssen wir annehmen, dass die Bearbeitung, welche als die älteste gilt und aus der O. Jahn in seinen Aufsätzen über Musik (S. 252) ein Stück mittheilt, später und nicht vor 1805 entstand.

Sehr zahlreich sind die Skizzen zur Arie Florestans. Diese Arie sollte, wie sich aus dem Skizzenbuche ergiebt, ursprünglich aus drei Theilen bestehen.

Der erste Theil der Arie ist in etwas kürzerer Gestalt, als er im Skizzenbuch erscheint, in die Clavierauszüge übergegangen. Er hat viel Mühe gekostet. Die Arbeit wird mit einer grossen Anzahl kleiner, abgebrochener Skizzen begonnen und in grösseren, zusammenhängenden Skizzen fortgesetzt. Von den kleinen und sich nur auf die Anfangsworte beziehenden Skizzen sind diese (S. 82 und 86)



einige der ersten. In der letzten von diesen Skizzen scheint der Anfang der gedruckten Melodie nahezu gefunden zu sein. In Wirklichkeit ist er es aber noch lange nicht; denn Beet-

hoven fängt an zu schwanken und kommt bei sein n Versuchen auf ganz andere und unbekannte Fassungen. Dem Anfang einer solchen fremden Melodie werden wir später begegnen.

Der zweite Theil sollte ein »Moderato« in F-dur mit obligater Flöte werden und diese Textworte

> Ach, es waren schöne Tage,
> Als mein Blick an deinem hing,
> Als ich dich mit frohem Schlage
> Meines Herzens fest umfing!

bekommen. Er ist nicht in den Druck übergegangen. Wir setzen den Anfang einer Skizze (S. 107) her.



Der dritte Theil, wie er im Skizzenbuche vorkommt, stimmt den Noten nach im Ganzen genommen mit dem zweiten Theil der Arie in der Bearbeitung vom Jahre 1806 überein, nicht aber dem Text nach, denn dieser beschränkt sich im Skizzenbuch auf die Worte:

> Mildre, Liebe, deine Klage,
> Wandle ruhig deine Bahn,
> Sage deinem Herzen, sage:
> Florestan hat recht gethan.

Eine Skizze (S. 158) beginnt so:

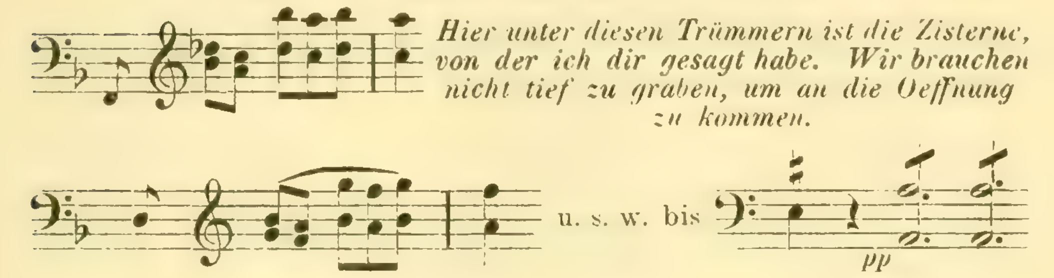


Auf den ersten Blick muss man der Ansicht werden, dass die Melodie sich für den Text, zu dem sie erfunden ist, mehr eignet, als für den, den sie im Druck bekommen hat.

Von dem Vorhandensein eines Manuscriptes, in dem die Arie in der projectirten dreitheiligen Gestalt ausgeführt ist, ist nichts bekannt worden. Dass dieselbe in den Skizzen ganz liegen geblieben sei, ist nicht gut denkbar. Wenn Beethoven später durch Gründe zu einer andern, kürzeren Fassung veranlasst wurde, so können das nur solche gewesen sein, die mit der Darstellung oder Aufführung zusammenhingen. Es konnte geltend gemacht werden, dass ein aus einem Recitativ und einer so langen Arie bestehender Sologesang der Rolle des bis auf den Tod geschwächten Florestan nicht gemäss sei und die Handlung unnöthig aufhalte. Andeutungen zu einer Kürzung und zu einer andern, als zu jener dreitheiligen Fassung der Arie finden wir im Skizzenbuche, so weit wir es hier zu betrachten haben, nicht. Die von Ferd. Ries (Biogr. Nachrichten S. 105) mitgetheilte Erzählung Röckel's, der 1806 den Florestan gab, die Arie hätte »bei der ersten Bearbeitung mit dem Adagio im $\frac{3}{4}$-Takt aufgehört«, der Sänger habe vier Takte hindurch das hohe F auszuhalten gehabt u. s. w., bestätigt sich nicht. Wenn an dieser Geschichte etwas Wahres ist, so kann dasselbe nur auf eine spätere Bearbeitung bezogen werden.

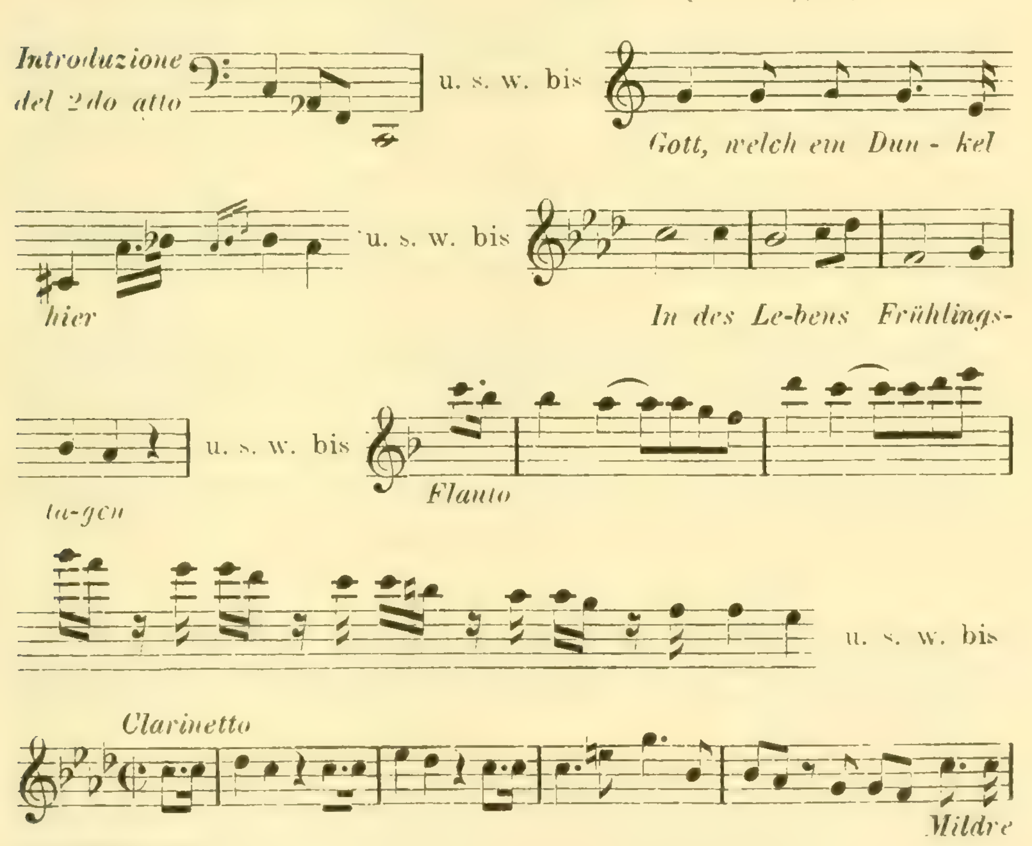
Der Arie Florestans sollte ein Melodram folgen. Dasselbe findet sich (S. 320) vollständig entworfen vor. Hier der Anfang.

Rocco: (setzt seine Laterne auf die Höhe des Vorsprungs, und das Theater erhellt sich zur Hälfte.)



Das darin verwendete Instrumental-Motiv ist dem Duett im ersten Finale Wir müssen gleich zum Werke schreiten, entnommen.*)

Von Interesse ist auch ein Entwurf (S. 311).**)



*) Die Clavierauszüge haben das Melodram nicht

**) In obiger Wiedergabe ist der Entwurf an mehreren Stellen gekürzt.



der alle Stücke vom Anfang des Aktes an bis zum Duett zwischen Leonore und Rocco im Zusammenhang zeigt. Die Introduction, welche die Skizze zu Anfang bringt, ist sehr kurz und lautet anders als in früheren Skizzen. Florestans Arie hat die dreitheilige Form. Die fremde Melodie, welche die ersten Worte des ersten Theils der Arie bekommen haben. ist auch in andern Skizzen gepflegt worden.

Beim Duett zwischen Leonore und Rocco hat Beethoven einen ziemlich langen Weg machen müssen, um einen den Worten und der Situation gemässen Ausdruck zu finden. Zuerst werden (S. 82 f.) in kleinen Skizzen einzelne Stellen des Textes vorgenommen. Die meisten von diesen Skizzen sehen aus wie prosodische Uebungen, wo es gilt, die Satztheile auf verschiedene Weise zu trennen und bald dieser, bald jener Sylbe den Accent zu geben. Eine Skizze

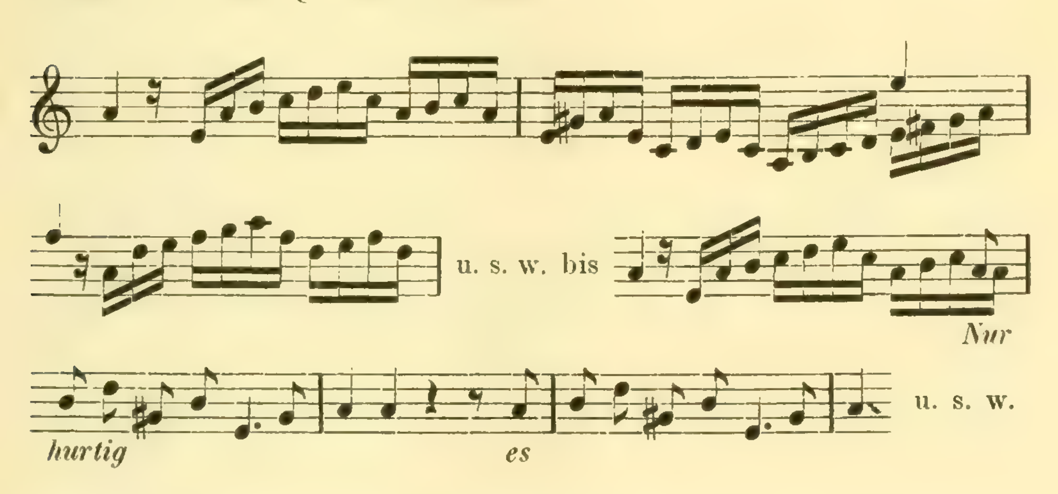


bringt zu den ersten Worten Roccos eine Melodie, welche mit geringer Aenderung später Leonore zu den Worten »Ihr sollt ja nicht zu klagen haben« bekommen hat. Anklänge an diese Melodie kommen auch in andern Skizzen vor. Hier und da

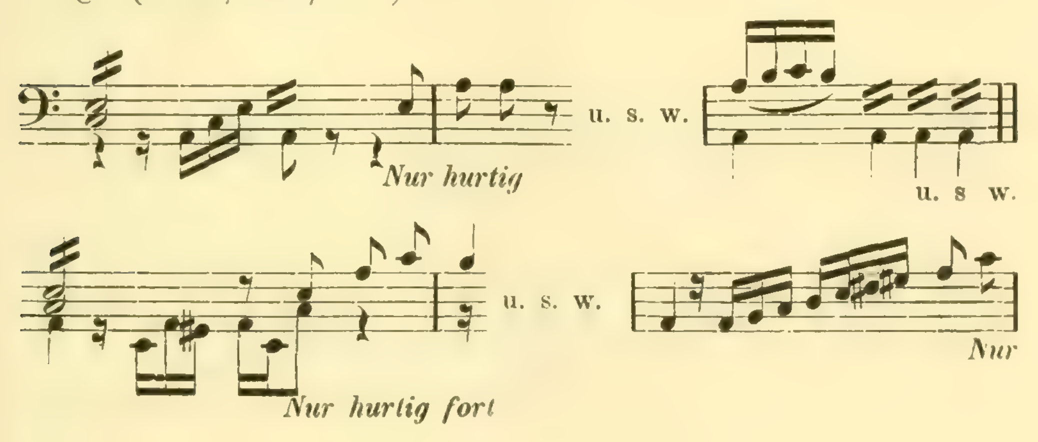
taucht in den Skizzen ein Begleitungsmotiv auf. Eines der vorkommenden Motive wird (S. 114 f.) zu einer grossen, beinahe auf das ganze Duett sich erstreckenden Skizze verwendet.



Dann kommen wieder metrische Versuche, und ein bei dieser Arbeit gefundenes Begleitungsmotiv giebt (S. 118) ebenfalls Anlass zu einer grossen Skizze.



Von den vielen kleinen, nicht weiter benutzten Skizzen sind einige (S. 83, 113, 116)

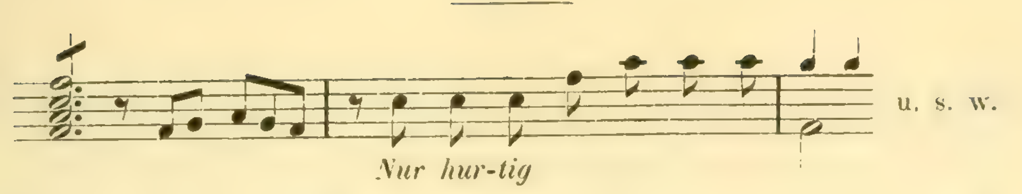




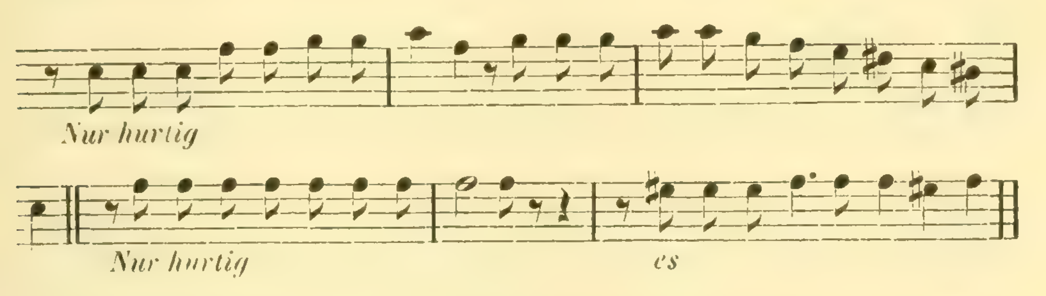
wegen der in ihnen aufgestellten Begleitungsmotive bemerkenswerth.

Wir betrachten die bisherige Arbeit zum Duett als eine noch in ihrem ersten Stadium stehende. Unser Augenmerk ist dabei besonders auf zweierlei Dinge gerichtet: auf die Begleitungsmotive, denen hauptsächlich die Charakterisirung der Situation übertragen war, und auf die Behandlung der Textworte. Von den zu grösseren Skizzen benutzten Begleitungsmotiven wird man nicht behaupten können, dass der unheimliche Ton, den das Stück verlangt, in ihnen getroffen sei, und eine mehr oder mindere Geeignetheit zu solcher Charakterisirung wird man höchstens bei zweien oder dreien der in den zuletzt angeführten kleinen Skizzen vorkommenden Motive finden. Was den Text betrifft, so hat Beethoven in den bisherigen Skizzen die Worte Leonorens eben so behandelt, wie die Roccos, d. h. er hat beide im Ausdruck nicht unterschieden. Es ist aber klar, dass Leonore und Rocco mit verschiedenen Gedanken und Empfindungen bei der Arbeit beschäftigt waren, dass die innerlich erregte, mit ihrem Plan der Rettung beschäftigte Leonore anders singen musste, als der nur mit der aufgetragenen Arbeit beschäftigte Rocco. In den nun folgenden Skizzen ist eine Schwenkung bemerkbar. Das Begleitungsmotiv wird fortan (S. 119 f.)





in Triolen aufgestellt, und allmählich bildet sich auch das kurzathmige Motiv des Contrabasses so, wie wir es kennen. Damit waren für die Begleitung die geeigneten Ausdrucksmittel gefunden. Fortan wird auch der Text anders behandelt. Die Rollen werden verschieden aufgefasst. Die Worte Roccos nehmen, so z. B. hier (S. 122),



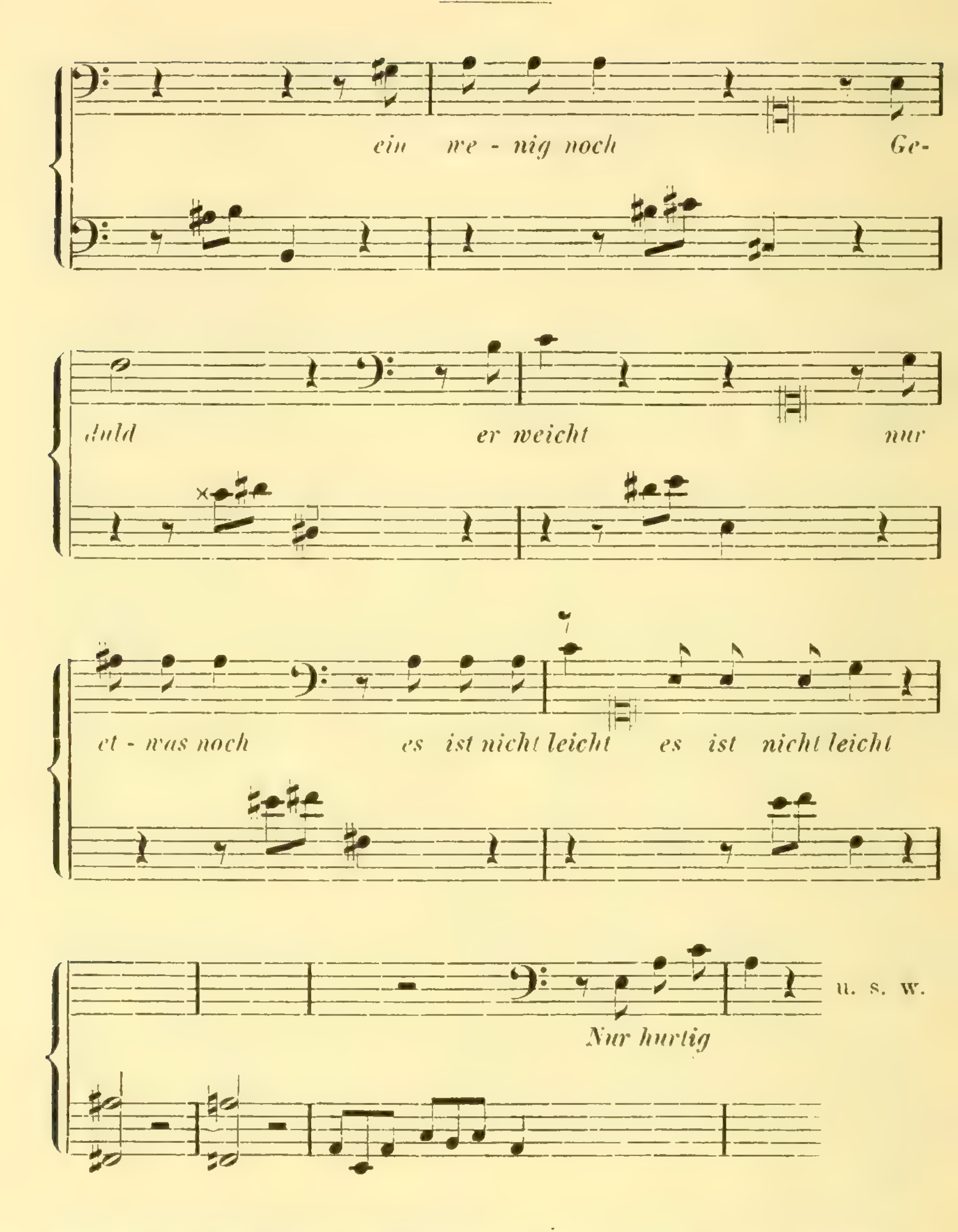
den Gesprächston an, und die Rolle Leonorens wird überwiegend melodisch gehalten.

Die Arbeit wird nun in vielen Skizzen fortgesetzt, in denen jedoch die gedruckte Lesart nicht an allen Stellen erreicht wird. In letzterer Beziehung lassen sich die ersten zwei Takte des Duettes anführen, welche Rocco zu singen hat und welche an keiner Stelle des Skizzenbuches so lauten wie im Druck.

Aus den vorkommenden Skizzen ist noch Einiges herauszuheben. Ein bereits mitgetheiltes Begleitungsmotiv wird (S. 122) zu einer grossen, auf das ganze Duett sich erstreckenden Skizze benutzt, welche so



anfängt und in der einige Stellen



wegen der in ihnen angebrachten Tonmalerei bemerkenswerth sind; zuerst die Stelle mit dem steigenden Bassgang, der sechs Takte hindurch das Heben des Steines begleitet, und dann die gleich darauf folgenden, durch Halbpausen unterbrochenen Accorde, die ebenfalls ihre symbolische Bedeutung haben. Was das für eine Bedeutung ist, darüber giebt eine andere Skizze Aufschluss. Im Textbuch ist nach den Worten »Es ist

nicht leicht«, wo Leonore und Rocco vom Heben des Steines ermüdet scheinen, bemerkt: »Sie holen Athem«. Beethoven hat, realistisch genug, dieses Athemholen auszudrücken versucht. Er schreibt (S. 162):



Und damit erklärt sich auch die frühere Stelle. Im Druck ist weder von dieser, noch von der früher vorkommenden Malerei etwas zu sehen.

Die ersten Skizzen zu dem dann folgenden Terzett (S. 85) stehen in F-dur und zeigen keine Aehnlichkeit mit der gedruckten Form. Die eigentliche Arbeit beginnt später (S. 156 f.). Die hier gewählte Tonart ist A-dur. Die Skizzen weisen bald bekannte Züge auf und kommen schliesslich von den gedruckten Bearbeitungen der in Jahn's Clavierauszug S. 183 f. stehenden am nächsten. In dieser Arbeit haben wir den Fall vor uns, dass überall nur einzelne, aus dem Zusammenhang des Textes gerissene Stellen durcheinander und jede wiederholt vorgenommen werden. Eine auf das ganze Duett oder auf einen beträchtlichen Theil des Textes sich erstreckende Skizze kommt nicht vor. Dazu kommt, dass, abgesehen von einzelnen Abweichungen, sich beinahe das ganze Terzett durch die vorkommenden Skizzen belegen lässt. Diese Erscheinung ist der Beantwortung einer Frage günstig, welche sich bei andern abgerissenen Skizzen mit weniger Sicherheit beantworten lässt, nämlich der Frage: hat Beethoven bei solcher Methode des stückweisen Arbeitens einen Modulationsplan vor Augen gehabt? Das Skizzenbuch bejaht diese Frage, wie sie denn auch, wenn sie apriorisch gestellt würde, zu bejahen wäre. Es würde zu umständlich sein, das Gesagte durch Beispiele zu beweisen. Dabei ist nicht ausgeschlossen, dass Beethoven bei einzelnen Stellen geschwankt hat und später von seinem ursprünglichen Plan abgegangen ist. Ein solcher Fall kann vorgelegt werden.

Im Druck geht die Modulation an der Stelle, wo Leonore von Rocco die Erlaubniss erwirkt, Florestan ein Stückchen Brot geben zu dürfen, von F-moll über Cis-moll (eigentlich Des-moll) mit enharmonischer Verwechslung nach C-dur. Das ist ein gewaltsamer, gezwungener Uebergang, der aber hier, wo Leonore mit Rocco's eigenen Worten »Es ist ja bald um ihn gethan« auf den gutmüthigen Mann eindringt und ihn zur Nachgiebigkeit bewegt, an rechter Stelle ist. Der Zug würde seine symbolische Bedeutung verlieren, wenn z. B. die Modulation von F-moll gleich nach C-dur geführt würde. Im Skizzenbuch kommt die Stelle viermal vor. In den zwei ersten Fassungen (S. 174 u. 176)



hat sie nichts Herbes, und erst in den zwei späteren Skizzen (S. 204) hat sie in ihrem mit der gedruckten Fassung übereinstimmenden Modulationsgang auch das Scharfe bekommen. Beethoven ist also auch auf diesen Zug nicht gleich anfangs gekommen. Wir nehmen an, er habe sich die im Text vorgezeichnete Situation immer mehr vergegenwärtigt und sei dann durch das Unnatürliche, das jene Worte in Leonorens Munde haben und das nur aus ihrer Zudringlichkeit zu erklären ist, bewogen worden, ihnen jenen scharfen Ausdruck zu geben.

Erwähnenswerth ist, dass die Worte Florestans »O dass ich euch nicht lohnen kann«, welche im Druck (wo z. B. das unwichtige Wort »dass« einen guten Takttheil und die längste

Note bekommen hat) prosodisch nicht gut ausgedrückt sind, im Skizzenbuch (S. 172) in einer Fassung vorkommen,



in der jener Fehler vermieden ist.

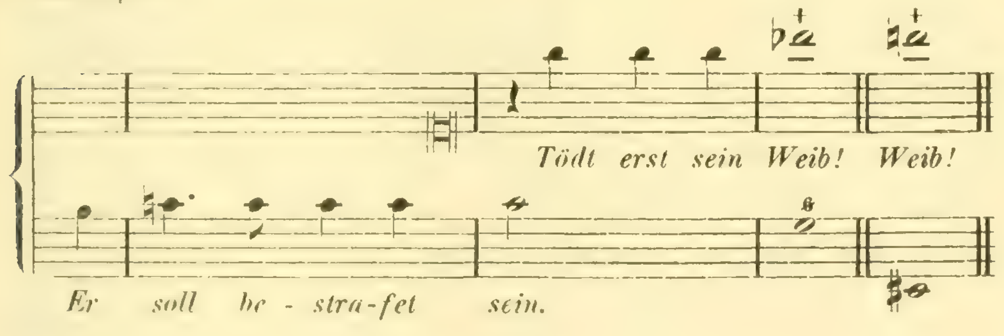
Dem Schluss des Terzettes gilt eine Bemerkung (S. 188),

Nel terzetto gegen das Ende immer mehr pianissimo

welche auch befolgt worden ist.

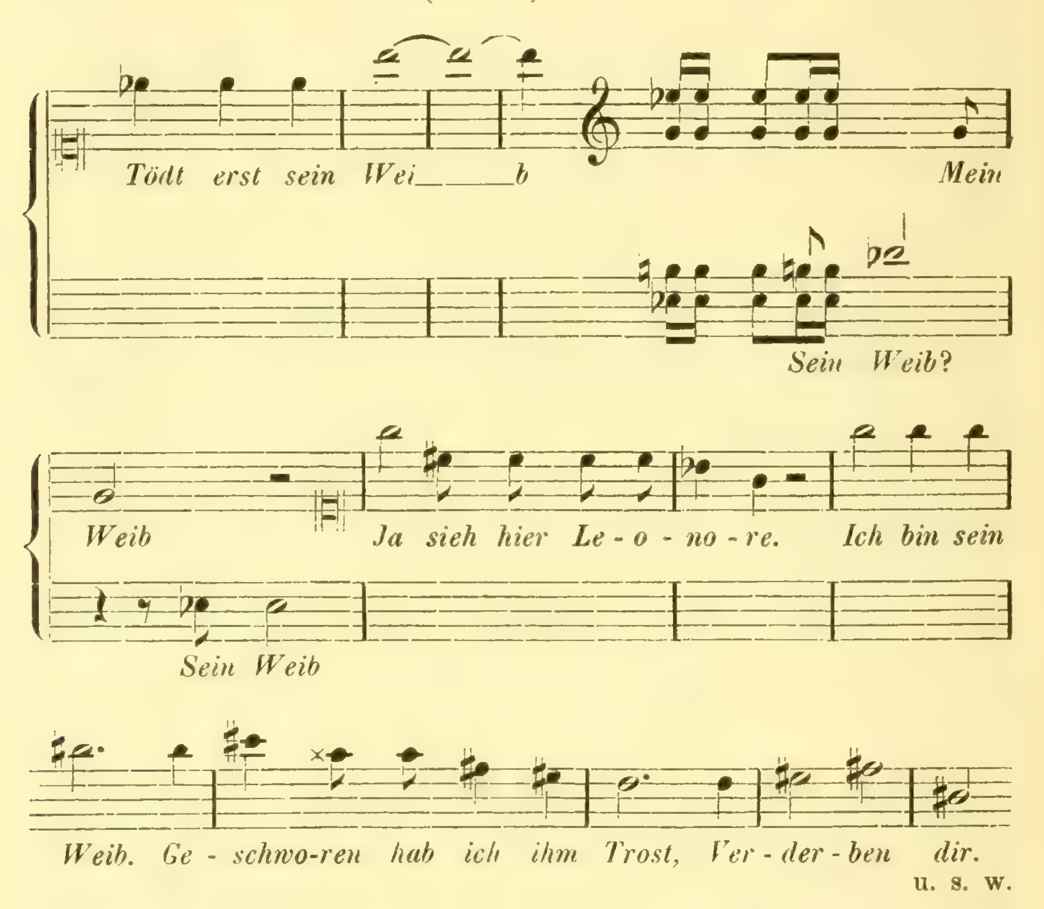
Zu dem nun folgenden Quartett wird (S. 84, 133 u. s. w.) in verschiedenen Tonarten angesetzt, in Es-dur, G-moll und A-moll. Erst dann (S. 208) wird die Tonart D-dur aufgestellt und wird in kleinen und grossen Skizzen (S. 208 bis 297) die gedruckte Form bei den meisten Stellen ganz oder annähernd erreicht. Betrachtenswerth sind die Skizzen zu zwei Stellen, nämlich zu der Stelle, wo Leonore sich als Florestans Weib zu erkennen giebt, und zu der, wo sie Pizarro die Pistole vorhält.

Die erste Stelle erscheint zuerst (S. 209) in diesen Fassungen.





Man sieht, Beethoven ist (bei dem Worte »Weib«) mit wenig Schritten von einer milden Dissonanz zu einem scharf dissonirenden Accord gekommen, und dieser Accord wird, mit enharmonischer Verwechslung zweier Töne, nach H-moll geführt. Nun werden andere Behandlungen des gefundenen Accords versucht. Hier (S. 215)



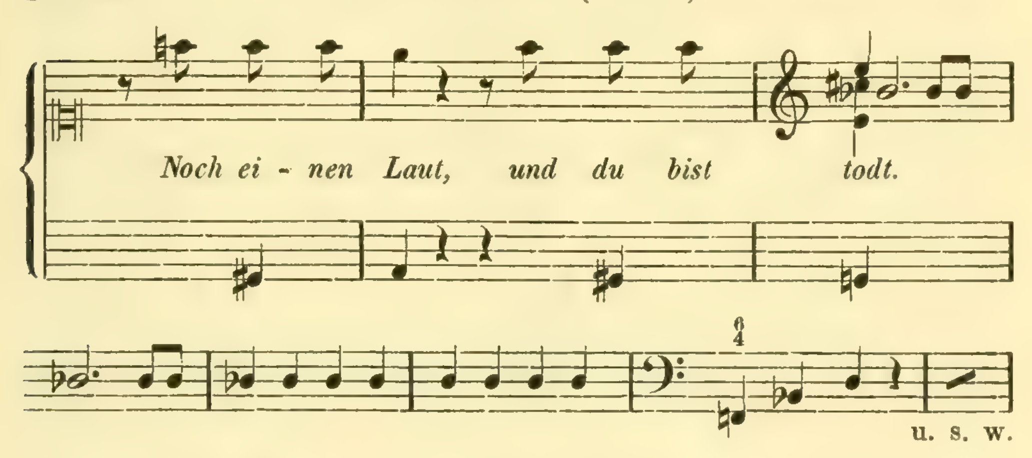
wendet sich die Modulation bei der Auflösung nach Gis-moll (eigentlich As-moll), und hier (S. 220)





zunächst wieder nach H-moll, dann (in der Variante) nach D-moll. Wir können uns die verschiedenen Versuche nicht ohne die Annahme erklären, dass Beethoven über die nächstliegenden zulässigen Auflösungen des Accords reflectirt hat.

Bei der andern Stelle ist Beethoven nicht gleich, sondern allmählich auf das Ausdrucksmittel des rhetorischen Accents gekommen. In der ersten Skizze (S. 210)



behandelt er das wichtige Wort »todt« gleichgiltig, indem er ihm einen Secundenschritt abwärts giebt. Später (S. 210 und 219)



wird das Wort durch einen Terzen- und zuletzt (S. 223)



durch einen Sextensprung aufwärts hervorgehoben.

Der Schluss des Quartetts ist im Skizzenbuch verschieden angegeben. Ein Schluss erfolgt in der Haupttonart. Eine später geschriebene Version (S. 224)



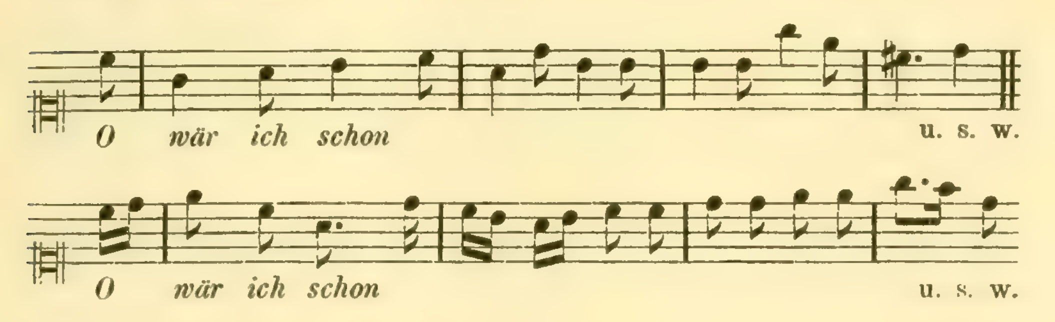
dient zur Ueberleitung in das folgende Recitativ. Bemerkenswerth ist noch, dass die schöne Melodie in B-dur, welche in den vorhandenen Bearbeitungen die Flöten nach dem ersten Trompetensignal haben, im Skizzenbuch nicht vorkommt. Sie muss später und vermuthlich während oder nach der Composition der zweiten Ouverture eingelegt worden sein.

Dass Beethoven die schon im Jahre 1803 entworfene Arie Marzellinens hier nochmals vornahm, lässt schliessen, dass er mit der früheren Arbeit nicht zufrieden war.*) Die hier vorkommenden Entwürfe sind verschieden. Zuerst erscheint (S. 89) ein Ansatz, aus dem (S. 90) eine grössere Skizze hervorgeht, die mit Benutzung einer Variante so anfängt



*) Siehe »Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803«, S. 67.

und die der in Jahn's Clavierauszug S. 173 f. stehenden Bearbeitung so nahe kommt, dass man von den gedruckten Bearbeitungen die genannte der Entstehung nach für die zweite halten muss.*) Später (S. 146 und 147) erscheinen zwei vollständige Entwürfe,



von denen es nicht bekannt ist, ob Beethoven sie ausgeführt hat. Man muss das Gegentheil vermuthen, wenn man sieht, dass er gleich darauf (S. 147)



auf eine frühere Bearbeitung zurückkommt.**) Später (S. 149) erscheinen Andeutungen

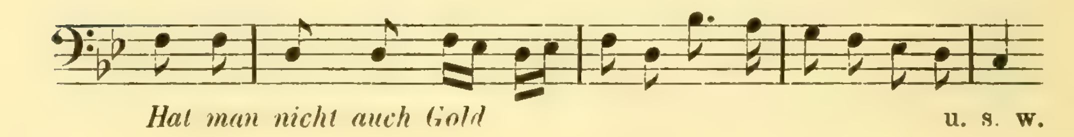


*) Die erste von den gedruckten Bearbeitungen ist die in Jahn's Clavierauszug S. 178 f. vorkommende.

**) Es ist die in der vorigen Randnote angeführte Bearbeitung. Nur ist die Tonart geändert. Obige Skizze steht in C-dur, und die gedruckte Bearbeitung fängt in C-moll an und geht später nach C-dur.

zur Begleitung der Arie, welche von den vorhandenen Bearbeitungen am ehesten derjenigen angehören können, welche in einer in der königl. Bibliothek zu Berlin befindlichen, in Jahn's Clavierauszug S. 16 f. benutzten Abschrift erhalten ist.

Zur Arie Rocco's findet sich (S. 92) ein Entwurf,



von dem nicht bekannt ist, ob Beethoven ihn ausgeführt hat. Bald darauf (S. 95) erscheint eine Aufzeichnung,



aus der sich entnehmen lässt, dass die Arie, wie sie gedruckt ist, nahezu oder ganz fertig war. Hat Beethoven bei der Begleitungsfigur, auf deren Aenderung die Skizze abzielt, an die Bewegung der Finger beim Geldzählen gedacht?

Zwischen den Arbeiten zur ersten Hälfte des zweiten Aktes der »Leonore« erscheinen auch Entwürfe zu dem Liede »An die Hoffnung« Op. 32, zur Sonate für Pianoforte in F-moll Op. 57 und (S. 205) zu einem unbekannten Marsch.

Auf das Lied »An die Hoffnung« beziehen sich (S. 151 bis 157) fünf grosse, meistens vollständige und eine ziemlich grosse Anzahl kleiner, abgebrochener Skizzen, von welch letzteren diese



die erste ist. Eine Uebereinstimmung mit der gedruckten Form wird nur an einigen hervortretenden Stellen erreicht. Wir halten die Skizzen für eine Vorarbeit. Einige Zeit musste

noch vergehen, bis die endgiltige Fassung gefunden wurde. Die Skizzen wurden während der Arbeit am Terzett im zweiten Akt der »Leonore« geschrieben.*)

Von der Sonate in F-moll erscheint (S. 182, 187 bis 198 und 203) zuerst der erste Satz. Das Hauptthema ist (S. 182) gleich gefunden.



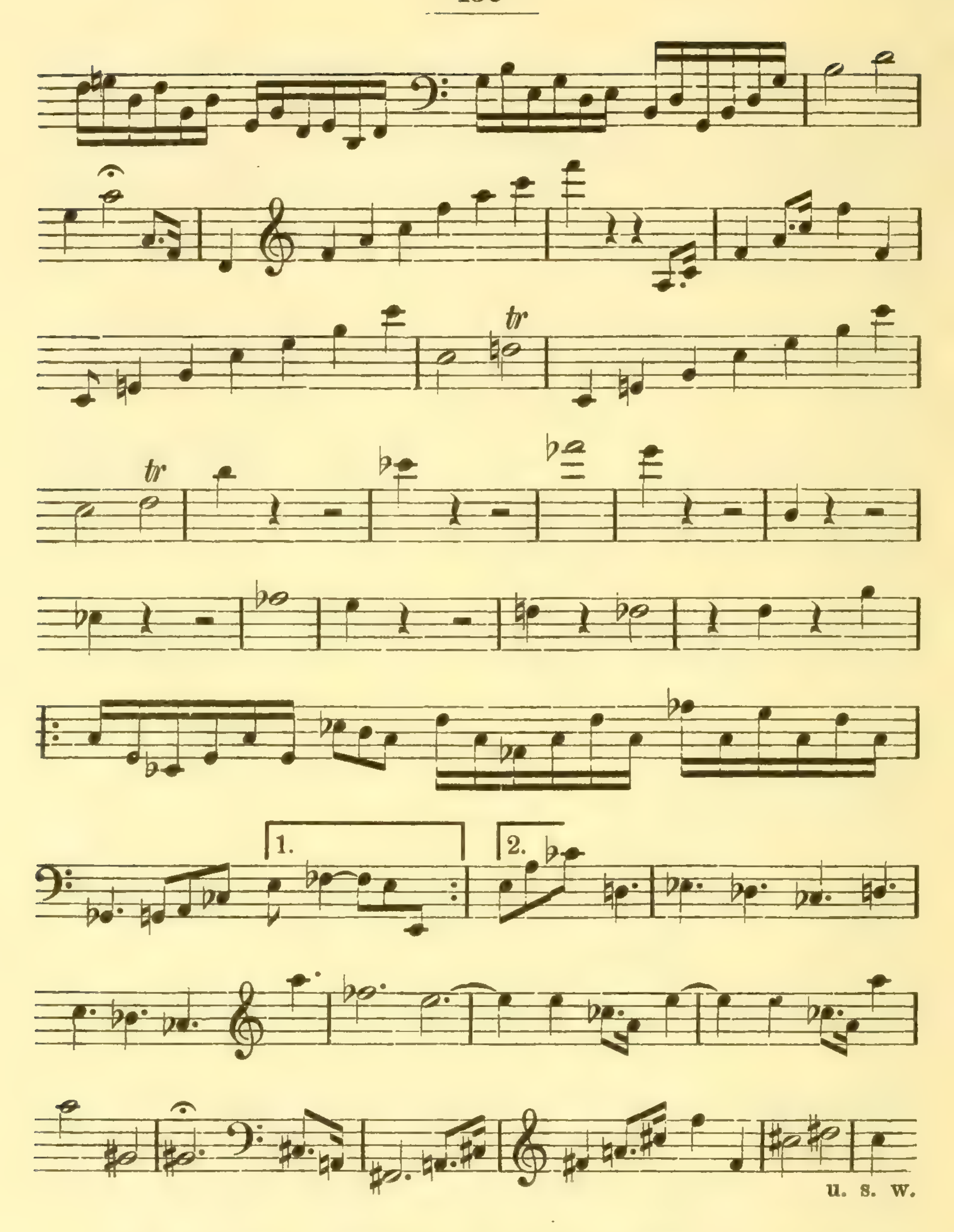
Die Stelle mit den Trillern scheint Bedenken erregt zu haben. Beethoven schreibt sie anders.



An den vierten Takt dieser Skizze anknüpfend wird nun (S. 182) die Arbeit bis zum Anfang des zweiten Theils fortgesetzt.

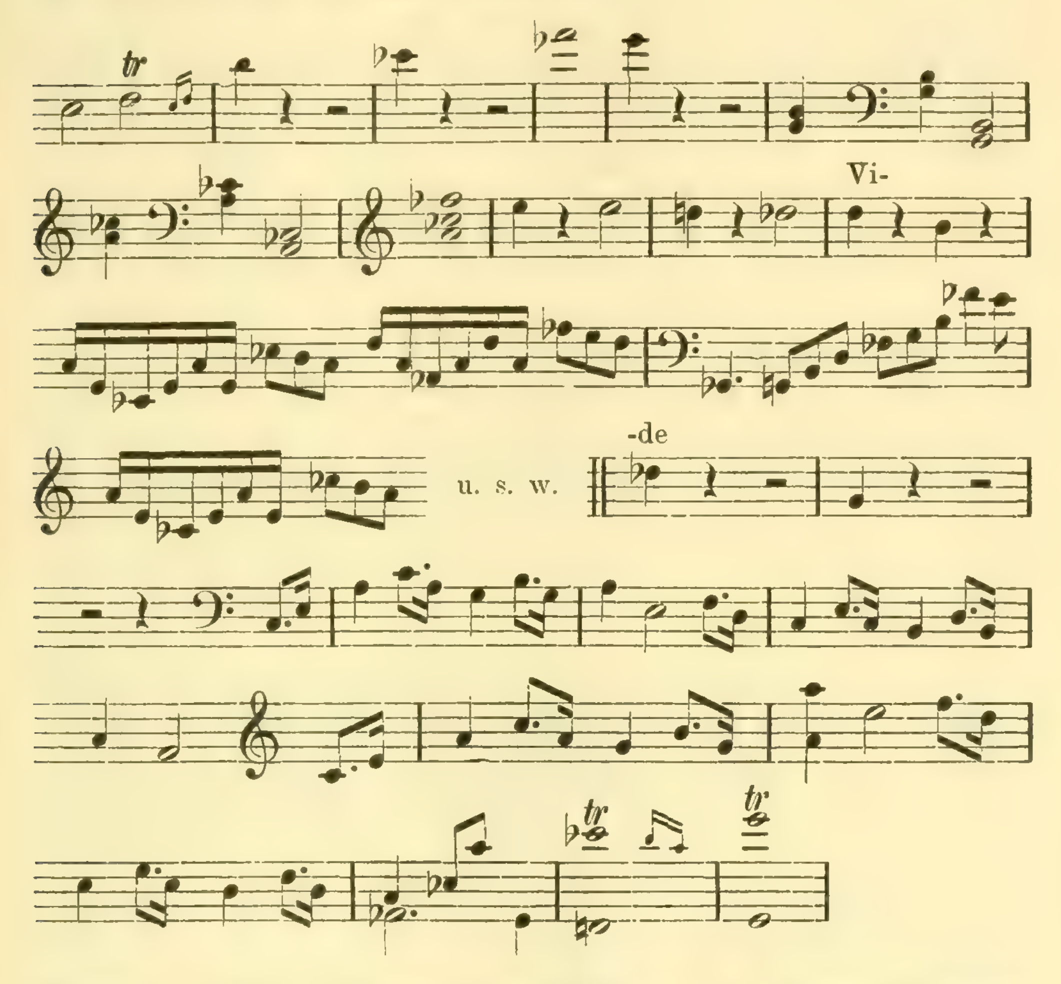


*) Das Lied erschien im September 1805.

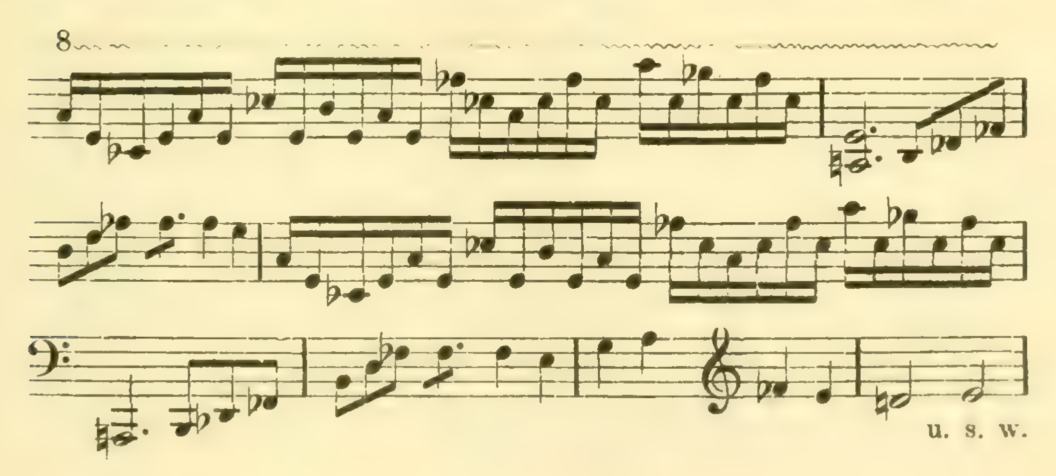


Ein wichtiger Bestandtheil, der Mittelsatz in As-dur, ist noch nicht gefunden. Ueberhaupt wird die parallele Dur-Tonart nicht berührt. Die Skizze kommt aus dem Moll nicht heraus. Das Stürmische und Düstere herrscht. Das Milde fehlt und mit ihm der Contrast. Zunächst wird nun in einer Skizze, die wir übergehen, der Anfang der vorigen Skizze geändert und wird damit der Hauptsatz seiner endgiltigen

Form näher geführt. Eine dann folgende grosse, bis zum Anfang des zweiten Theils reichende Skizze (S. 192), von der wir den 22. bis 34. Takt hersetzen,



bringt in einer Variante den Mittelsatz in seiner ursprünglichen Fassung. In einer später geschriebenen Skizze (S. 190)



klärt sich auch der Schlusssatz, jedoch mit Ausnahme seines Anfangsmotives, das auch hier noch nicht, wie im Druck, wiederholt wird. Von der Wiederholung dieses Motives auf gleicher Stufe hing die Ausbildung des Anfangs des Schlusssatzes ab. In allen früheren Skizzen wird der Schlusssatz mit zwei zweitaktigen, in der zuletzt angeführten mit zwei dreitaktigen und im Druck mit zwei viertaktigen Abschnitten eröffnet. Die gedruckte Fassung kommt im Skizzenbuch nicht vor. Das ist auch eine von den vielen Stellen, von der man meinen sollte, sie könnte von Anfang an nicht anders gewesen sein, als sie jetzt ist. Die übrigen Skizzen gelten meistens dem zweiten Theil und dem Schluss. Sie kommen der endgiltigen Fassung noch weniger nahe, als die zum ersten Theil. Der zweite Theil scheint einige Mühe gemacht zu haben. Dies lässt sich schon daraus schliessen, dass Beethoven einige Zeit (S. 187 bis 197) Versuche mit einem Nachahmungsmotiv



angestellt hat, das im zweiten Theil verwendet werden sollte, aber nicht zur Verwendung kam. Bei der Gedrungenheit und Einheitlichkeit, die der zweite Theil im Druck zeigt, ist schwer einzusehen, wie und wo das Motiv angebracht werden sollte. Der Schluss des Satzes ist verschieden angegeben und jedesmal kürzer gehalten, als im Druck.

Die Arbeit zum zweiten Satz der Sonate (S. 190 bis 195) beschränkt sich fast nur auf die Andeutung einiger Reihen Variationen. Von jeder Variation ist, wie man z. B. in der zuletzt vorkommenden Reihe (S. 195)

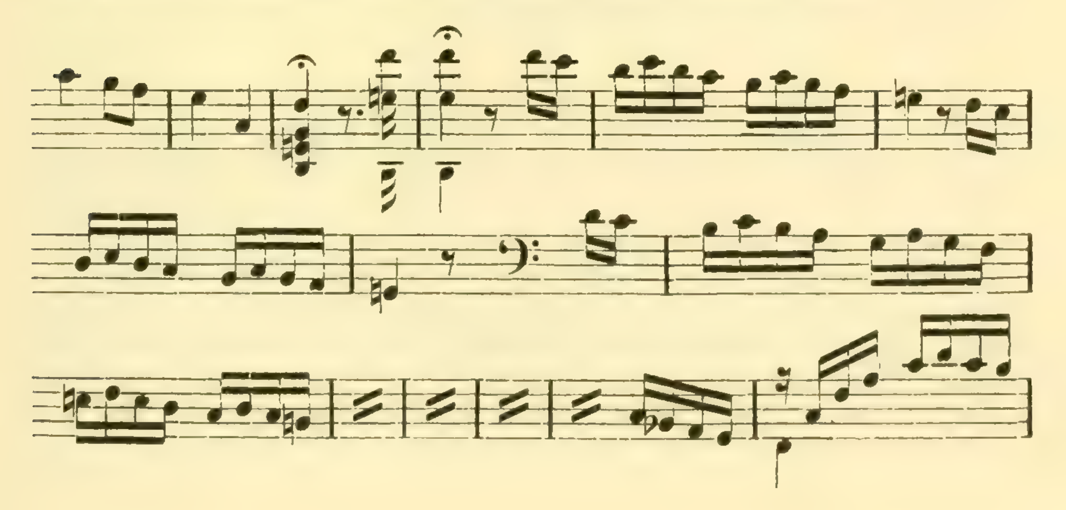


sehen kann, nur der Anfang und das zu Grunde liegende Figuralmotiv angegeben. Das Thema selbst kommt vollständig nicht vor, kann also früher fertig gewesen sein. Auch dieser Satz hat seine endgiltige Form im Skizzenbuch nicht gefunden.

Der letzte Satz sollte (S. 191) ursprünglich so



anfangen. Bald darauf (S. 191 bis 197) erscheinen einige abgebrochene Entwürfe, welche nur der Ueberleitung vom zweiten zum dritten Satz gelten und von denen einer (S. 191)



an die letzten Takte der letzten Variation anknüpft und inmitten des zweitaktigen Hauptmotivs des letzten Satzes abbricht, ein anderer jenes Hauptmotiv ungekürzt bringt u. s. w. Skizzen, die über dies Hauptmotiv hinausreichen, eigentliche Skizzen zum Finale kommen nicht vor. Zu beachten ist die Stellung der angeführten Skizzen. Jene verworfene Skizze (»ultimo pezzo«) zum Anfang des letzten Satzes steht auf den zwei obersten Systemen derselben Seite, auf deren unteren Systemen Entwürfe zum zweiten Satz und zur Ueberleitung in den dritten Satz durcheinander eingetragen sind. Es ist also unzweifelhaft, dass jener verworfene Anfang früher geschrieben wurde, als die darunter vorkommenden Skizzen. Hieraus ergiebt sich, dass das Finale während der Arbeit an den Variationen und an einem andern Orte, wenn nicht fertig, so doch angefangen worden war.*)

Eine andere Nachbarschaft giebt Anlass zu einer Vermuthung. Als die Sonate in F-moll angefangen wurde, war das Duett »Nur hurtig fort, nur frisch gegraben« noch in der Arbeit begriffen. Das Begleitungsmotiv war ungefähr 50 Seiten früher gefunden. Eben jene pochende Triolenbewegung mit ihren wiederholten Achtelnoten spielt auch im ersten Satz der Sonate eine Rolle, und da ist die Möglichkeit nicht auszuschliessen, dass ein Einfluss der einen Arbeit auf die andere stattgefunden und die Beschäftigung mit der einen zur Entstehung der andern beigetragen hat.

Wir gelangen nun zu den zwei letzten Nummern der Oper, nämlich zum Recitativ und Duett zwischen Leonore und Florestan und zum zweiten Finale.

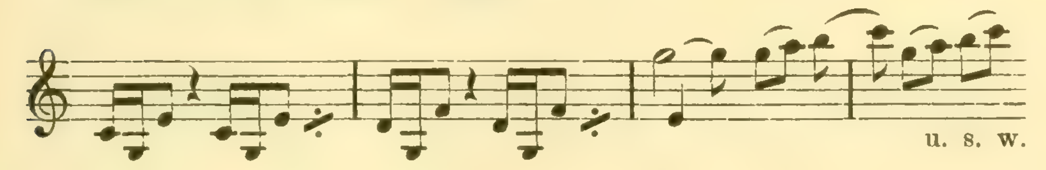
---

*) Nach einer Erzählung von Ferd. Ries (Biogr. Not. S. 99) wurde das Finale in Döbling concipirt. Beethoven wohnte in Döbling im Sommer 1803 und 1804; 1805 wohnte er in Hetzendorf. Das demnach zu wählende Jahr der Composition kann nur 1804 sein. In Thayer's Biographie (Bd. 3 S. 158) steht, Beethoven habe die Sonate Op. 57 im Herbst 1806 componirt. Dass das nicht richtig sein kann, geht, abgesehen von dem Ergebniss, das sich an Ries' Mittheilung knüpft, sowohl aus der Nähe der (25 Seiten früher vorkommenden) Skizzen zu dem i. J. 1805 erschienenen Liede »An die Hoffnung«, als aus der Nähe der (S. 187 bis 189 und 204 ff. vorkommenden) Skizzen zu Stücken aus der Oper »Leonore« hervor.

Jenes Recitativ hat Beethoven (S. 230 bis 236) viermal vollständig und einmal unvollständig entworfen. Jeder Entwurf lautet anders. Der erste Entwurf beginnt so:

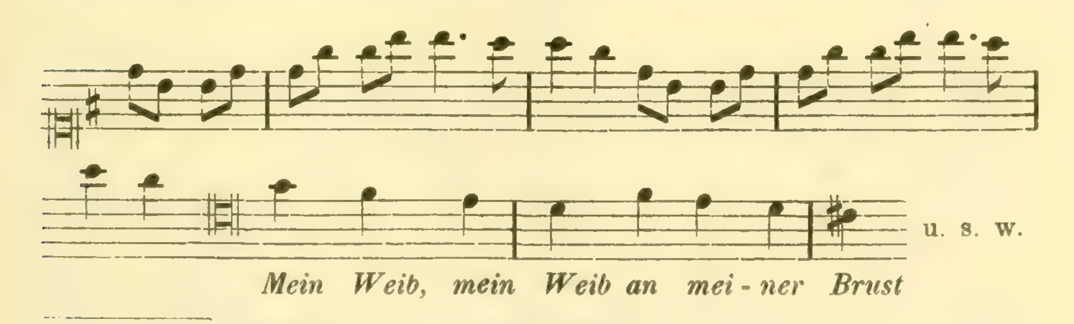


Erst in der letzten Skizze



ist eine theilweise Uebereinstimmung mit dem Druck bemerkbar.

Beim Duett selbst nimmt Beethoven (S. 227 bis 242) zuerst einzelne Stellen des Textes vor. Später erscheinen grössere Skizzen, die das Stück der in Jahn's Clavierauszug S. 194 stehenden Bearbeitung ziemlich nahe bringen. Bekanntlich hat Beethoven zum Hauptthema eine ursprünglich für die i. J. 1803 begonnene Schikaneder'sche Oper bestimmte Melodie gewählt.*) Sehen wir, wie diese Melodie in die neue Oper eingeführt wird. In vorliegendem Skizzenbuch kommt die Melodie bald zum Vorschein, und ausser ihr wird kein anderes Hauptthema aufgestellt. Sie erscheint zuerst (S. 227)



*) Vgl. »Beethoveniana« S. 82.

genau so, wie sie in der früheren Arbeit lautet. Jedoch ist ihr kein Text beigegeben, was nicht ohne Grund geschehen sein kann und deswegen auffallend ist, weil die folgenden, von Florestan zu singenden Takte mit Text versehen sind. Der Grund war: die ersten Worte des neuen Textes (»O namenlose«) liessen sich den ersten Noten der Melodie nicht unterlegen. Was geschieht nun? Beethoven fügt der Melodie

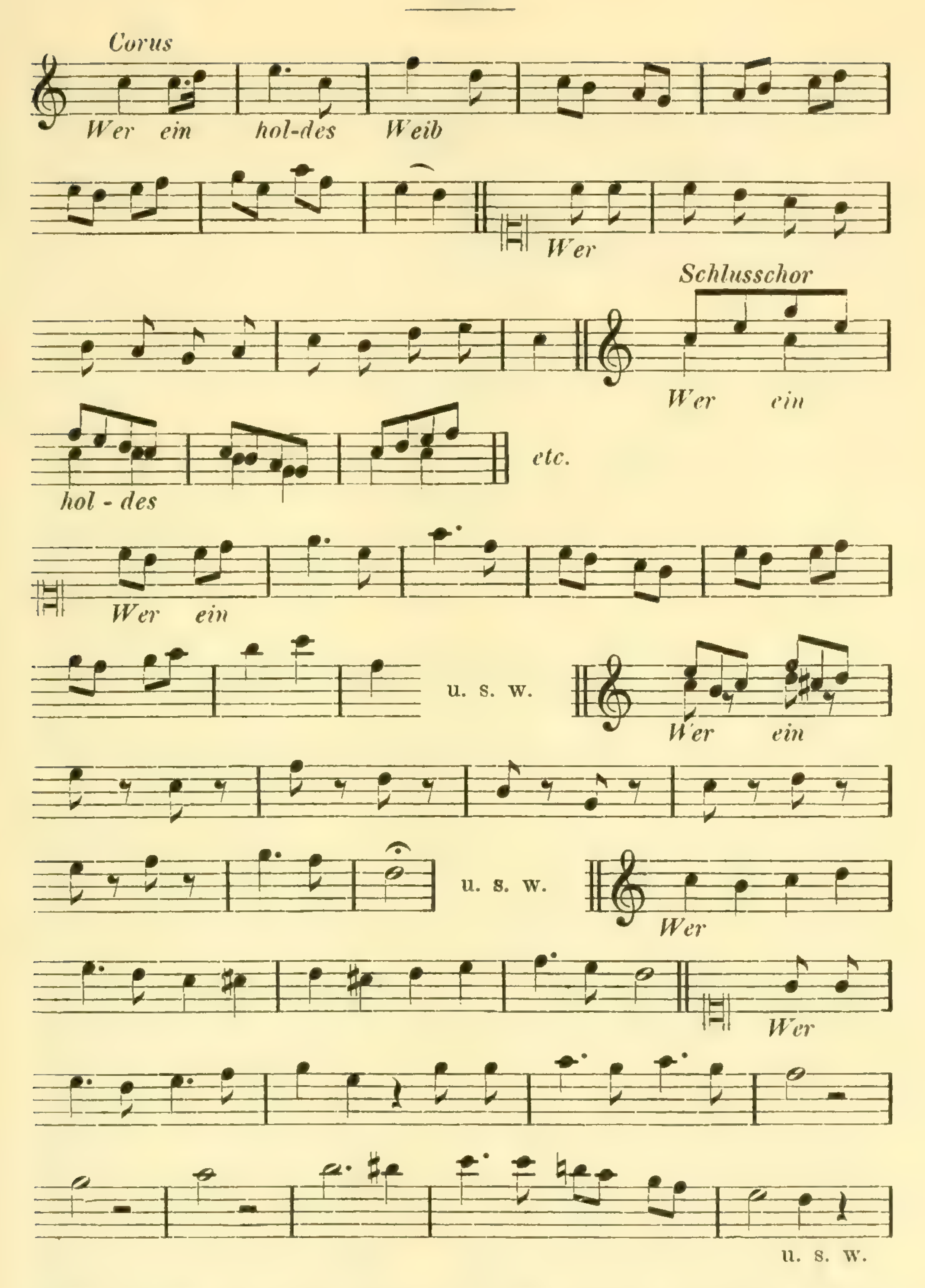


vorne eine Note hinzu und wiederholt zwei Sylben.

Die Arbeit zum zweiten Finale (S. 244 bis 333) beginnt mit der Vornahme einzelner Textstellen. Später werden in grösseren Skizzen die einzelnen Abtheilungen des Textes ziemlich in der Reihenfolge vorgenommen, in der sie im Textbuch vorkommen. Dabei wird die Vornahme einzelner Textstellen fortgesetzt. Eine Aehnlichkeit oder Uebereinstimmung mit der gedruckten Form wird nur an einzelnen Stellen erreicht. Die Arbeit muss an einem andern Ort fortgesetzt worden sein. An sich bieten die Skizzen wenig Bemerkenswerthes. Am auffallendsten ist ihre Verschiedenheit unter sich. Wir beschränken uns bei der Aushebung auf den Anfang einer Skizze (S. 284)



zu einem gegen Ende des Finale und nur in der ersten Bearbeitung der Oper vorkommenden Recitativ und auf einen Theil der Skizzen



zum Anfang des Schlusschors. Diese letzte Auswahl mag in ihrer Verschiedenheit eine Vorstellung von der Arbeit zu andern Stellen geben.

Zwischen den Arbeiten zum zweiten Finale findet sich (S. 263) ein Ansatz



zu einer Ouverture, die wahrscheinlich für die Oper bestimmt war, (S. 291) eine Bemerkung,*)

Am 2ten Juni — Finale immer simpler — alle Klavier-Musik ebenfalls — Gott weiss es — warum auf mich noch meine Klavier-Musik immer den schlechtesten Eindruck [macht,] besonders wenn sie schlecht gespielt wird.

und dann (S. 333 bis 337) kommen Skizzen zum Recitativ und zur Arie Leonorens.

Es muss auf den ersten Blick auffallen, dass, der sonst von Beethoven befolgten Ordnung entgegen, von dem vocalen Theil der Oper die Arie Leonorens nach dem zweiten Finale,

---

*) Nach unserer Annahme fällt diese Bemerkung ins Jahr 1804. Gegen die anderwärts aufgestellte Annahme, die Bemerkung sei im Jahr 1805 geschrieben, spricht schon die Kürze der Zeit, die Beethoven zur Vollendung der Oper übrig blieb. Die Ouverture war noch nicht angefangen, die Arbeit zum zweiten Finale war kaum über ihr erstes Stadium hinaus, andere Stücke des zweiten Aktes waren noch nicht vollendet, als die Bemerkung geschrieben wurde, und dass in der kurzen Zeit vom 2. Juni 1805 bis zum Tage der ersten Aufführung (20. November 1805) jene Stücke fertig wurden, die Stimmen abgeschrieben, die nöthigen Proben gehalten werden konnten u. s. w., ist unwahrscheinlich. Ueberdies ist als sicher anzunehmen, dass die Oper eine ziemlich geraume Zeit vor der ersten Aufführung fertig war. Dies geht aus folgenden Mittheilungen hervor. Der Wiener Correspondent der Leipziger Allg. musik. Zeitung vom Januar 1806 (S. 237) sagt in seinem Bericht über die erste Aufführung: »Das merkwürdigste unter den musikalischen Produkten war wol die schon lange erwartete Beethoven'sche Oper.« Ferdinand Ries erzählt (Biogr. Not. S. 102): »Eines Tages, wo eine kleine Gesellschaft nach dem Concerte im Augarten mit dem Fürsten (Lichnowsky) frühstückte, worunter auch Beethoven und ich waren, wurde vorgeschlagen, nach Beethoven's Haus zu fahren, um seine dazumal noch nicht aufgeführte Oper Leonore zu hören.« Was Ries erzählt, kann natürlich erst 1805 geschehen sein.

also zuletzt vorgenommen wurde. Hier ist zweierlei möglich: Entweder wurde Leonore erst im letzten Augenblick mit einer Arie bedacht, oder es kam hier auf die Composition einer neuen Arie oder auf die Umarbeitung einer früher geschriebenen an. Das Erstere ist unwahrscheinlich. Sollte der Verfasser des Textes, der sogar Rocco und Marzelline je mit einer Arie bedacht hatte, der wichtigsten Person der Oper keine Arie gegeben haben? Wir können also nur das Andere annehmen, und hierüber werden die Skizzen hinreichenden Aufschluss geben.

Zunächst zeigt sich, dass der zur Composition vorgenommene Text nicht der im Textbuch v. J. 1805, sondern der im Textbuch v. J. 1806 und in den Clavierauszügen stehende ist. Jedoch kommen nicht alle Worte dieses Textes vor; fünf Zeilen aus dem zweiten Theil der Arie fehlen.*) Die Skizzen

*) Um das Verhältniss auch von einer andern Seite und genauer beobachten zu können, setzen wir die frühere und die spätere Fassung des Textes her und machen in letzterem die in Beethoven's Skizzen vorkommenden Wörter durch einen stärkeren Druck kenntlich.

Früherer Text.

(Nach dem Textbuch v. J. 1805.)

Arie.

O brich noch nicht, du mattes Herz!
Du hast in Schreckenstagen
Mit jeder Stunde neuen Schmerz
Und neue Furcht ertragen.
O folge deinem Triebe!
Erliege nicht
Der hohen Pflicht
Der treuen Gattenliebe.

O du, für den ich alles trug,
Könnt ich zur Stelle dringen,
Wo man dich in die Ketten schlug,
Und süssen Trost dir bringen!
Dass dieser Sieg mir bliebe!
Ich wanke nicht,
Mich ruft die Pflicht
Der treuen Gattenliebe.

Späterer Text.

(Nach den Clavierauszügen; nicht ganz übereinstimmend mit dem im Textbuch v. J. 1806 vorkommenden Text.)

Recitativ.

Ach brich noch nicht, du mattes Herz!
Du hast in Schreckenstagen
Mit jedem Schlag ja neuen Schmerz
Und bange Angst ertragen.

Arie.

Komm Hoffnung! lass den letzten Stern
Der Müden nicht erbleichen!
Erhell' ihr Ziel! Sey's noch so fern,
Die Liebe wird's erreichen.
O du, für den ich alles trug,
Könnt ich zur Stelle dringen,
Wo Bosheit dich in Fesseln schlug,
Und süssen Trost dir bringen.
Ich folg' dem innern Triebe,
Ich wanke nicht,
Mich stärkt die Pflicht
Der treuen Gattenliebe.

sind meistens kurz und betreffen mit geringer Ausnahme nur einzelne aus dem Zusammenhang gerissene Stellen des Textes. Skizzen zum Recitativ stehen zwischen Skizzen zum zweiten Theil der Arie u. s. w. Begonnen wird die Arbeit mit dem Recitativ (S. 333)



und mit abgebrochenen Stellen zum zweiten Theil der Arie, von denen diese (S. 333)



für Horn bestimmt zu sein scheint. Die Tonart dieser ersten Skizzen ist theils D-moll, theils F-dur. Dann wird für den ersten Theil der Arie (S. 333)



die Tonart E-moll, für deren zweiten Theil die Tonart E-dur gewählt, und diese letztere Tonart wird nun als Haupttonart der Arie nicht mehr verlassen. Das Recitativ wird fortan in Cis-moll aufgestellt, so hier (S. 334)



und hier (S. 336).



Von allen vorkommenden Skizzen ist die zuletzt erwähnte die längste; sie erstreckt sich auf das ganze Recitativ. Von den in E-dur stehenden Skizzen zum ersten Theil der Arie ist diese (S. 335)



die erste. Die Skizze bringt ein Begleitungsmotiv, das nun weiter gepflegt wird. Bei den Skizzen zu diesem Theil schwankt Beethoven in Betreff der Taktart. Ein Theil der Skizzen steht im $\frac{2}{4}$-, ein anderer, zu dem diese Skizze (S. 336)



gehört, im $\frac{4}{4}$-Takt. Die Beziehung der zuletzt angeführten zwei Skizzen ist klar. Sie bringen den Beweis, dass der erste Theil der Arie, wie er gedruckt ist, noch nicht componirt war. Bei den Skizzen zum zweiten Theil der Arie kann man von dem Augenblicke an, wo dafür die Tonart E-dur gewählt

wurde, zwei Arten unterscheiden. Die Skizzen betreffen hauptsächlich zwei auseinander liegende Stellen des Textes. Die Skizzen der ersten Art, z. B. diese (S. 333),



diese,



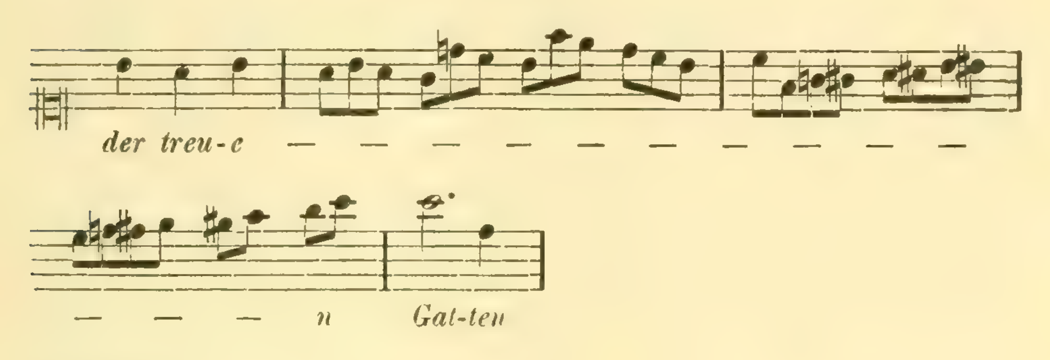
diese



und diese,



beschränken sich auf die Anfangsworte, überhaupt auf den Anfang des Theils und unterscheiden sich in ihrer Art nicht von den Skizzen zu andern Gesangcompositionen. Die der andern Art, z. B. diese (S. 333)



und diese,



befassen sich nur mit den Schlussworten der Arie und sind nur auf den melismatischen Ausdruck der Worte gerichtet. Themen oder Motive, welche den Grundstock einer Composition bilden könnten, werden nicht gesucht, und von einer thematischen Verschiedenheit, wie wir sie z. B. bei den zum Recitativ und zum ersten Theil der Arie gehörenden Skizzen beobachten können, kann hier nicht die Rede sein.

Das Ergebniss der Skizzen ist Folgendes. Die Skizzen zum Recitativ und zum ersten Theil der Arie sind auf eine neue Composition gerichtet; die zum zweiten Theil der Arie gelten, mit Ausnahme des Anfangs, mit Rücksicht auf die Musik genauer gesagt: mit Ausnahme der Ueberleitung vom ersten zum zweiten Theil, der Umarbeitung einer früher geschriebenen Arie. Abgesehen ist es in den Skizzen auf eine Arie in E-dur mit obligater Begleitung von drei Hörnern und einem Fagott, und die Bearbeitung, welche schliesslich aus ihnen hervorgegangen ist, wenigstens darin angebahnt wurde, ist die in den Clavierauszügen stehende. Jene früher geschriebene Arie, als deren Haupttonart wir auf Grund der ersten

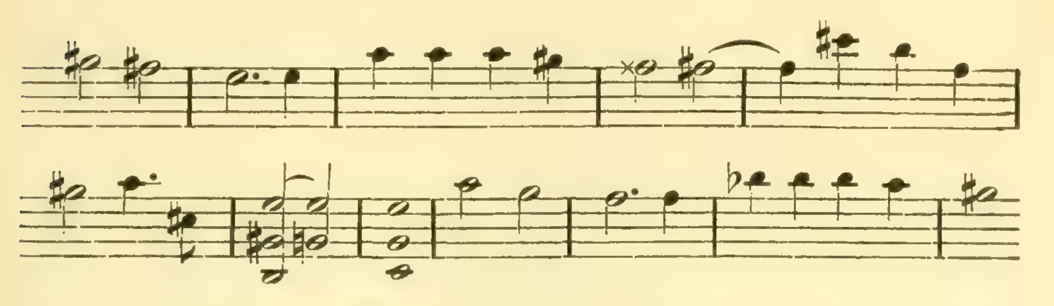
auf ihre Umarbeitung gerichteten Skizzen F-dur anzunehmen haben und deren Text ohne Zweifel der im Textbuch v. J. 1805 vorkommende war, ist verloren gegangen.

Ein grösseres, genaueres Ergebniss lässt sich aus den Skizzen schwerlich gewinnen. Nach welcher Seite wir uns auch wenden, überall gerathen wir auf einen unsicheren Boden. Wir wollen nur einen Punkt berühren. Die ersten Skizzen zur Arie stehen auf derselben Seite (S. 333), auf der die zum zweiten Finale aufhören, und die Blätter mit den Seitenzahlen 331, 332, 335 und 336, welche theils Skizzen zum Finale enthalten und auf welchen theils die Arbeit zur Arie fortgesetzt wird, hängen am hintern Rande zusammen und bilden einen Bogen. An der chronologischen Zusammengehörigkeit der auf den Blättern vorkommenden Skizzen lässt sich also nicht zweifeln, und der Gedanke, die in Angriff genommene Arie könne von Anfang an nur für die i. J. 1806 veranstalteten Aufführungen, also nur für die zweite Bearbeitung der Oper bestimmt gewesen sein, kann nicht aufkommen. Nun ist es nicht zu beweisen, dass die Arie bei der ersten Aufführung i. J. 1805 fertig war und gesungen wurde, und es ist im Gegentheil wahrscheinlich, dass die verloren gegangene Arie zur Aufführung kam. Für diese Ansicht kann man geltend machen, 1) dass es bei der zweiten Bearbeitung der Oper auf Kürzung abgesehen war und die neue Arie jener Forderung nicht nachkommt, 2) dass das Textbuch v. J. 1805 den Text der verloren gegangenen Arie enthält und 3) dass in der Leipziger Allg. Musik. Zeitung (VIII, 236) in dem Bericht über die erste Aufführung der Oper als Tonart der von Leonore gesungenen Arie F-dur angegeben wird. Soll man bei dieser Ungewissheit nun noch annehmen, die Arie sei vorläufig in den Skizzen liegen geblieben und Beethoven habe später die Arbeit wieder aufgenommen und zu Ende geführt?

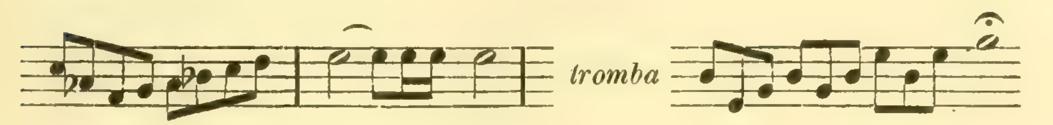
Auf der letzten Seite des Skizzenbuches (S. 338) stehen Entwürfe zur ersten Leonore-Ouverture.*) Ihrer Beschaffen-

*) Es ist wohl unnöthig, zu bemerken, dass von der Ouverture Op. 138, welche in den Ausgaben fälschlich als die erste von den Leonore-Ouverturen bezeichnet ist, sich keine Spur im Skizzenbuche findet.

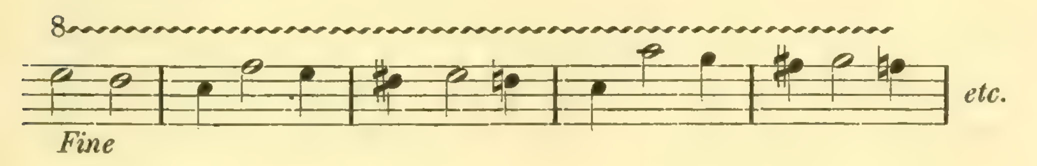
heit nach müssen sie zu den zuerst geschriebenen gehören. Sie sind klein. Ein zusammenhängendes Bild lässt sich aus ihnen nicht gewinnen. Florestans Melodie



sollte angebracht werden; nach einem kurzen Lauf der Violinen sollte ein Trompetensignal



eintreten; ein aus den Anfangsnoten der Melodie Florestans hervorgegangener Schluss



ist angegeben u. s. w. Auch eine ziemliche Anzahl verworfener Skizzen kommt vor. Viel mehr lässt sich den Skizzen nicht entnehmen. Damit sind wir mit dem Skizzenbuch in seinem engeren Bestande zu Ende.

Die auf Grund des Skizzenbuches i. J. 1804 theils angefangenen, theils fortgesetzten Compositionen sind der Reihe nach:

Duett in C-dur (»Um in der Ehe«) im 1. Akt der Oper »Leonore«,
erstes Finale der Oper,
zweiter Satz der Sonate in F-dur Op. 54,
zweiter und dritter Satz des Tripelconcertes Op. 56,
die ersten Nummern des zweiten Aktes der »Leonore« bis zum Quartett in D-dur,

Marzellinens Arie und Roccos Lied im 1. Akt der Oper,
Lied »An die Hoffnung« Op. 32,
erster und zweiter Satz der Sonate in F-moll Op. 57,
Recitativ und Duett in G-dur im 2. Akt der Oper,
letztes Finale der Oper,
Leonorens Arie im 1. Akt der Oper (zweite Bearbeitung) und
die erste Leonore-Ouverture.

Unbekannte Entwürfe, d. h. Entwürfe zu liegen gebliebenen Compositionen kommen im Skizzenbuch wenig vor — ein Beweis, dass Beethoven's Aufmerksamkeit vorherrschend auf die Oper gerichtet war.

Noch sind die vom eigentlichen Bestande des Skizzenbuches auszuschliessenden letzten Blätter zu berücksichtigen. Es sind vier einzelne, nicht zusammenhängende, in keiner chronologischen Folge stehende Blätter. Beachtenswerth sind sie uns am meisten wegen der auf ihnen vorkommenden Andeutungen zu Kürzungen und andern Aenderungen, welche ohne Zweifel durch die im Winter 1805/6 unternommene Umarbeitung der Oper veranlasst wurden, welche jedoch nicht alle so, wie es beabsichtigt war, zur Ausführung kamen. Bevor Beethoven die Blätter zu dem angeführten Zweck bestimmte, wurden sie zu Skizzen und andern Aufzeichnungen benutzt.

In einer Aufzeichnung (S. 344)



*) Louise Müller, engagirt in der zweiten Hälfte des Jahres 1803 als Sängerin im Theater an der Wien, gab 1805 und 1806 die Marzelline.

wird für den Schluss des Duettes in C-dur ein anderer Text gesucht und sollte das Duett früher schliessen. Die gefundenen »einstimmenden« Worte der Leonore, welche an die Stelle der wiederholten Anfangsworte (»Um in der Ehe« u. s. w.) traten, lauten auf Grund der Clavierauszüge:*)

Das Leben soll dir sanft verfliessen,
Voll Blumen deine Wege sein.

Diese der Leonore zugedachten Zeilen fehlen im Textbuch v. J. 1805 und müssen auch in der verloren gegangenen ersten Bearbeitung des Duettes gefehlt haben.

Der Arie Leonorens gehören an (S. 340 und 343), ausser einer zu übergehenden Skizze, nachträgliche Aenderungen zu neun Stellen, welche theils, wie hier



der Begleitung, theils, wie hier,



*) Vgl. Jahn's Clavierauszug S. 78 f. — Im Textbuch v. J. 1806 lauten die Worte etwas anders und zwar mit Einschluss der vorhergehenden Worte Marzellinens so:

Marzelline.
Die Tage werden sanft verfliessen,
Voll Blumen unsre Wege seyn.

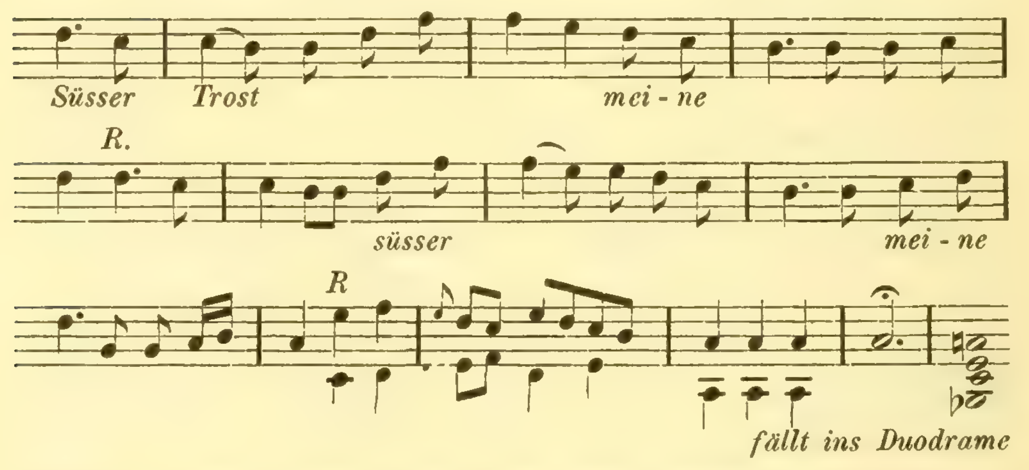
Leonore.
Die Tage sollen sanft Dir fliessen,
Voll Blumen deine Wege seyn.



der Singstimme und vorherrschend der Colorirung der letzten Worte der Arie gelten.*) Aus der Beschaffenheit der vorkommenden Stellen geht hervor, dass die früher begonnene Arbeit der Reinschrift nahe war.

Florestans Arie sollte bedeutend gekürzt werden. Nach einer Aufzeichnung (S. 344)

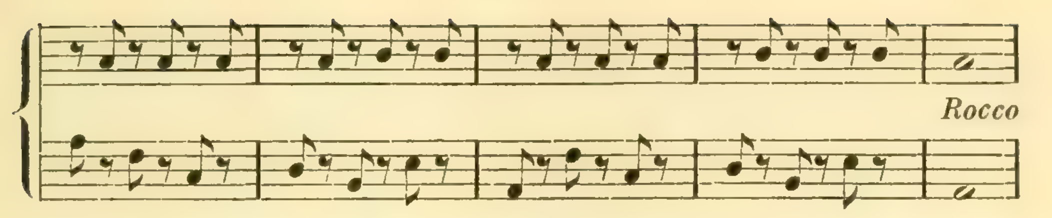
Recitativ kurz und in f moll geschlossen
Gleich die Singstimme.



sollte auf den ersten Theil der Arie gleich das Melodram folgen.**) In einer andern Aufzeichnung (S. 346)

*) Man vergleiche mit den mitgetheilten Stellen Jahn's Clavierauszug S. 82 T. 1, S. 85 T. 14, S. 86 T. 6 f. der Variante, S. 84 T. 1 f. und S. 85 T. 23. Berührt werden auch die Stellen bei Jahn S. 81 T. 20 und 21, S. 82 T. 3, 8 und 16.

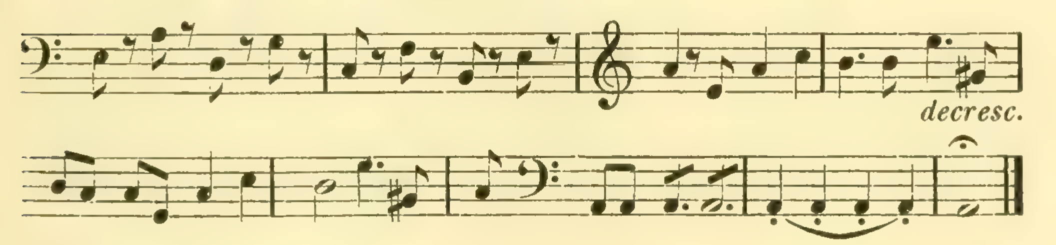
**) Das Melodram sollte also bei der zweiten Bearbeitung der Oper nicht ausfallen. Daraus ist mit Sicherheit zu schliessen, dass es bei den ersten Aufführungen i. J. 1805 auch gemacht wurde.



sehen wir ein Nachspiel zum ersten Theil der Arie, bei dessen letzter Note schon Rocco eintritt.*) Ohne Zweifel sollte auch hier das Melodram sich anschliessen. Die Verwandtschaft der zusammentreffenden Tonarten spricht dafür. Wenn das Melodram wegfiel, so konnte nur das Duett zwischen Leonore und Rocco folgen, und dass die nicht verwandten Tonarten As-dur und A-moll unmittelbar aufeinander folgen sollten, kann nicht die Absicht Beethoven's gewesen sein.

Im Duett in A-moll sollten nach einer Aufzeichnung (S. 344)

Beim Ende des Duetts vom Graben die Posaunen auszulassen



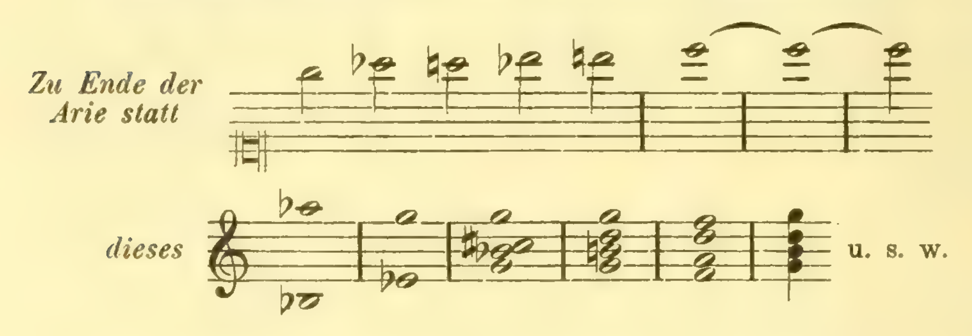
*) In einer jedenfalls der zweiten Bearbeitung der Oper angehörenden autographen Partitur ist es ebenfalls auf eine bedeutende Kürzung der Arie abgesehen. Das Manuscript beginnt mit Angabe der Instrumente und des Tempos »adagio« und bringt mit einigen Abweichungen den ersten Theil der Arie vom zweiten bis zum letzten (oder 22.) Takt so, wie er im Clavierauszug gedruckt ist. Im letzten Takt, unmittelbar nach der mit einem Ruhezeichen versehenen Achtelpause, steht in jedem System ein Doppelstrich, also ein Schlusszeichen. Dann sind mit Bleistift, ebenfalls von Beethoven's Hand, in allen Systemen das Taktzeichen C, darauf in einer Stimme die *pp* eintretenden ersten zwei Noten des im Druck folgenden Andante un poco agitato und in den andern Stimmen Viertelpausen angegeben. Nach diesem Manuscript sollte also Florestan's Arie ohne Recitativ beginnen und nur aus ihrem jetzigen ersten Theil bestehen. Ferner ist nach besagtem Manuscript der im Druck stehende zweite Theil später angehängt worden. Mit der im Skizzenbuche ins Auge gefassten dreitheiligen Form der Arie kann das Manuscript schon deswegen nicht zusammenhängen, weil keine Flöte angegeben ist.

die in der Bearbeitung v. J. 1805 verwendeten Posaunen wegbleiben und sollte nach einer andern Aufzeichnung (S. 346)



das Vorspiel gekürzt und auf seinen ersten Takt beschränkt werden.

Eine zum Duett in G-dur gehörende Bemerkung (S. 340)



geht hauptsächlich auf die Tieferlegung einer in der früheren Bearbeitung vorkommenden Stelle der Leonore aus*) und giebt am Schluss die Vorschrift:

Das Duett nicht zu gross.

Ferner sollte das Recitativ das Tempo »un poco adagio« bekommen. Nur eine dieser angedeuteten Aenderungen wird man in den Clavierauszügen ausgeführt finden. Das Duett ist nämlich um ein Drittel gekürzt worden. Die Stelle der Leonore ist zwar geändert worden, aber anders, als oben angegeben ist.

Die auf den letzten Blättern vorkommenden Skizzen, die jedoch, wie bereits bemerkt wurde, einer früheren Zeit angehören, betreffen den 2. und 3. Satz des Tripelconcertes Op. 56 und die erste Leonore-Ouverture. Die Arbeit zu letzterer (S. 345 f.) ist im Vergleich zu der früher erwähnten etwas vorgerückt.

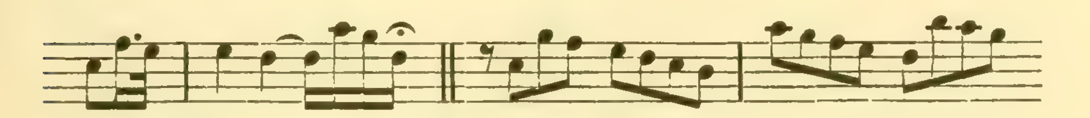
---

*) Siehe Jahn's Clavierauszug S. 200 T. 28 f. und S. 201 T. 24 bis 30.

Florestans Melodie



wird auch im $\frac{3}{4}$-Takt aufgestellt, der einer Klausel dieser Melodie sich anschliessende Lauf der Violinen*)



ist angedeutet u. s. w. Dann haben wir noch zu bemerken, dass auf den untersten Zeilen der letzten Seite (S. 346) die thematischen Anfänge des ersten und zweiten Satzes des Quartettes in F-dur Op. 59 Nr. 1 angegeben sind. Eine Folgerung ist daraus nicht zu ziehen, es sei denn die, dass die Sätze damals fertig waren.

Ueber die wichtigeren Skizzen welche auf den übrigen nicht zum Skizzenbuche gehörenden Blättern (S. 183 bis 186 u. s. w.) vorkommen, ist an andern Orten berichtet worden.

---

*) Eine kleine Abweichung macht sich bemerkbar. Die erste Note des Laufs lautet in der Skizze: C, in der Partitur der ersten Ouverture: D, in der Partitur der zweiten Ouverture wieder: C. Man bezweifelt die Richtigkeit dieses C.

XLV.

Drei Skizzenhefte aus den Jahren 1819 bis 1822.

Die hier zusammengestellten Hefte schliessen sich zwar nicht unmittelbar aneinander an; jedoch ist die Zeit, welche zwischen ihnen liegt, eine so kurze und dann besteht vermittelst einiger in ihnen berührten Compositionen ein solcher Zusammenhang zwischen ihnen, dass sie wohl in einer Folge betrachtet werden können. Besitzer der Hefte ist A. Artaria in Wien. Sie sind in Querformat und bestehen aus zusammengenähten Bogen.

Das erste Heft zählt gegenwärtig 50 Blätter mit 16 Notenzeilen auf jeder Seite. Ursprünglich hatte es ungefähr 8 Blätter mehr. Zwischen Seite 80 und 81 sind 4, und zwischen Seite 98 und 99 ungefähr eben so viel Blätter herausgerissen. Die dort und hier fehlenden Blätter können Entwürfe zum Sanctus und Benedictus der zweiten Messe enthalten haben. Das Heft beginnt (S. 1 bis 34) mit Entwürfen zum Credo genannter Messe. Aus der Beschaffenheit der Entwürfe ergiebt sich, dass die Arbeit zum Credo der Beendigung ziemlich nahe war. Zwischen den Skizzen findet sich (S. 7) eine das Benedictus betreffende Bemerkung.*) Dann (S. 36 bis 78) kommen Entwürfe zum zweiten und dritten Satz der Sonate in E-dur Op. 109. Die Entwürfe zum zweiten Satz (hier »Presto« überschrieben) kommen von Anfang an der gedruckten Fassung sehr nahe, woraus zu schliessen ist, dass die Arbeit dazu in

---

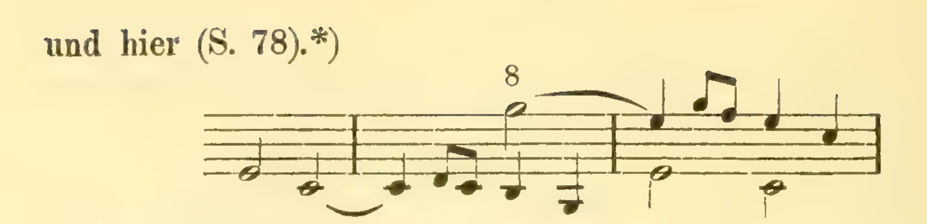
*) Siehe Artikel XIX.

einem früheren Skizzenheft begonnen war. Weniger vorgeschritten zeigt sich die Arbeit zu den Variationen. Man sehe hier (S. 67),



hier (S. 75)

und hier (S. 78).*)



Inmitten dieser Skizzen erscheint (S. 75) ein Ansatz



zu einem Kanon, und nach denselben (S. 76 bis 79) kommen Entwürfe zu den fünf Bagatellen Op. 119 Nr. 7 bis 11.**) Zuletzt erscheinen (S. 81 bis 100) Entwürfe zum Benedictus der Messe, in denen die endgiltige Fassung allmählich angebahnt, aber nicht erreicht wird. Man sehe hier (S. 81),



hier (S. 88)



---

*) Siehe auch »Beethoveniana« S. 35. Die Sonate Op. 109 erschien im November 1821.

**) Vgl. den Artikel XVIII. Es kann auch auf Grund eines Conversationsheftes bemerkt werden, dass Beethoven Anfang 1820 um einen Beitrag zu Starke's Pianoforteschule ersucht wurde. Demnach scheint Schindler's Angabe (Biogr. I. 270), das Credo der Messe sei Ende October 1819 fertig gewesen, etwas verfrüht zu sein.

und hier (S. 98).



Mit Arbeiten zum Benedictus schliesst das Heft.

Das zweite Heft zählt mit Einrechnung eines halb abgerissenen Blattes, 88 theils 16-, theils 20zeilige Seiten. Mehrere von den Blättern, aus denen es besteht, waren vor der Heftung zu andern Aufzeichnungen benutzt worden. Wir rechnen zu solchen früher geschriebenen Stellen: (S. 9) eine Stelle aus einem ungedruckten schottischen Volksliede in B-dur und im $\frac{2}{4}$-Takt; (S. 10) zwei Stellen aus den Variationen Op. 107 Nr. 8; (S. 13) einige Skizzen zur ersten Abtheilung von Wellington's Sieg, Op. 91, mit einer auf die Einrichtung des Ganzen und auf die Ueberschriften abzielenden Bemerkung;

fällt in 2 Theile jedoch
ohne gänzlich abzusetzen —
Schlachtgemälde — Siegssimphonie

ferner (S. 63) einen wahrscheinlich ursprünglich zur Sonate Op. 109 bestimmten Entwurf in Cis-moll mit der Ueberschrift:

nächste Sonate
adagio molto sentimento moltissimo espressivo.

Abgesehen von diesen und mehreren andern Aufzeichnungen, welche also von dem chronologischen Gange auszuschliessen sind, bringt das Heft zu Anfang und weiterhin (S. 1 bis 62) Skizzen zum Agnus Dei der Messe. Dieselben stimmen anfangs mit der endgiltigen Fassung gar nicht oder wenig überein, nähern sich derselben aber allmählich. Man sehe hier (S. 9),



hier (S. 14),



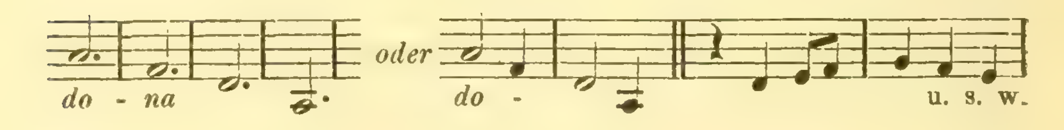
hier (S. 14),



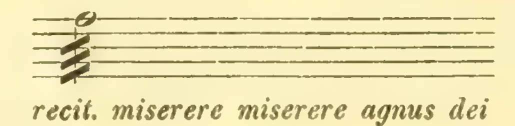
ferner hier (S. 15), wo ein cantus-firmus-artiger Gang in verschiedenen Taktarten aufgestellt wird,

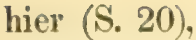


dann hier (S. 17),



hier (S. 18),

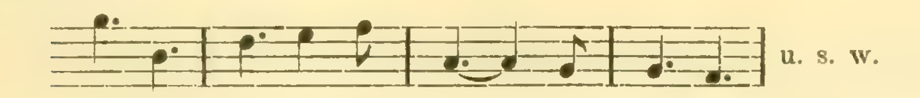




hier (S. 20),



hier (S. 57)

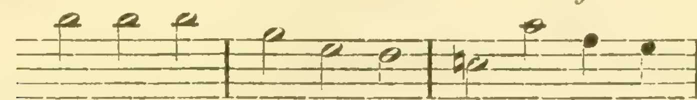


und hier (S. 61).*)

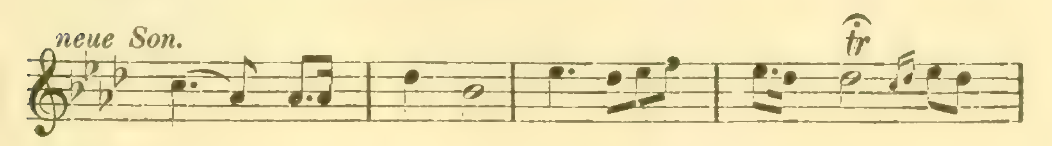


Zwischen diesen Skizzen finden sich: (S. 5) das Ende eines Recitativs aus Händels »Messias« überschrieben: *Ausgang aus dem Recit.*, und der Anfang des darauf folgenden Chores (Er trauete Gott u. s. w.); (S. 26 u. s. w.) einige Ansätze zu Fugen, von denen einer überschrieben ist: *Fuga per il cembalo o organo;* (S. 60) eine Bemerkung,

bloss mit blasenden Instrumenten die Fuge bis zu

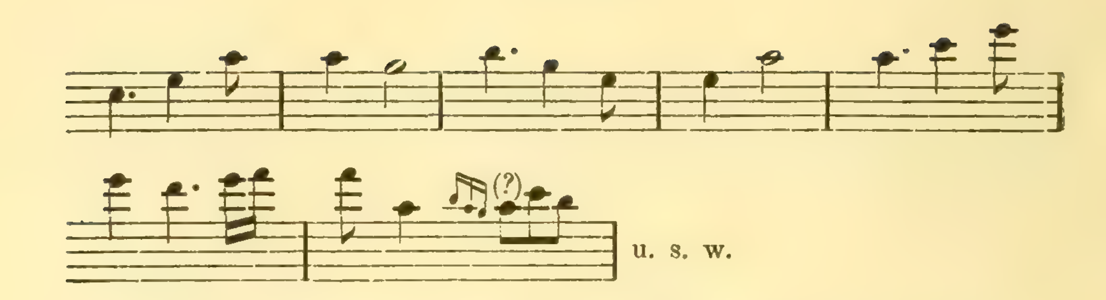


welcher Beethoven im Wesentlichen nachgekommen ist (vgl. Gesammtausgabe, Part. S. 136 bis 147) u. a. m. Dann erscheint eine neue Arbeit. Es folgen (S. 64 bis 88) Entwürfe zur Sonate in As-dur Op. 110.**) Zuerst wird der erste Satz vorgenommen, dessen Anfang bald (S. 65)



*) Vgl. den Artikel XIX.

**) Das Autograph der Sonate zeigt das Datum: »am 25sten Dezbr. 1821.«



gefunden ist. Dann erscheinen der Reihe nach die Fuge,

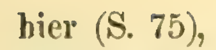


der zweite Satz und das Adagio, das nach einer späteren Skizze (S. 88) so



beginnen sollte. Inmitten dieser Entwürfe finden sich Entwürfe zu andern Sonatensätzen, so hier (S. 63),



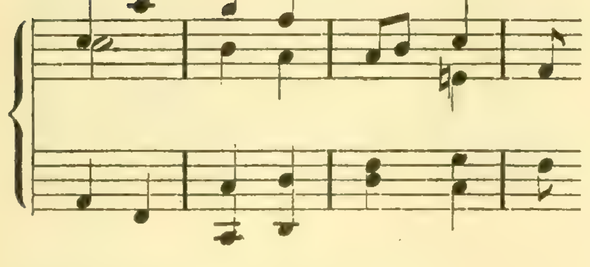


hier (S. 75),



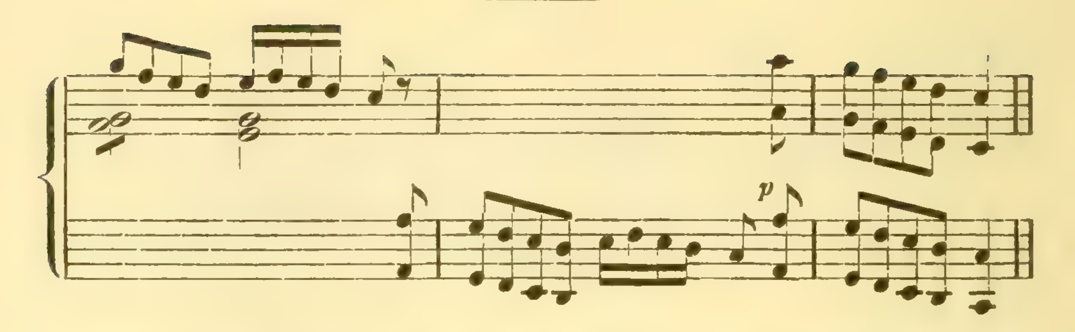
hier (S. 76)





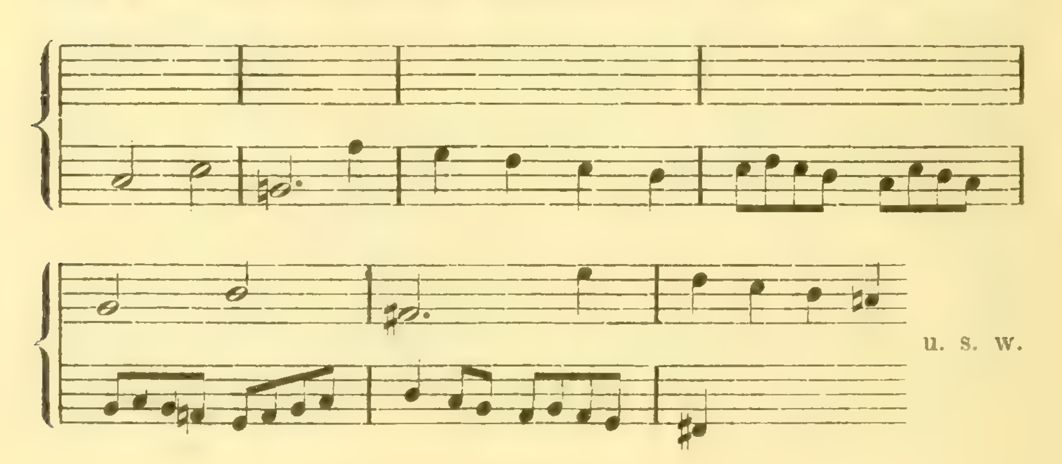
und hier (S. 76).





Aus diesen Ansätzen ist zu ersehen, dass Beethoven, als er an der Sonate Op. 110 arbeitete, sich mit der Composition einer andern, neuen Sonate trug. Füglich können die erste, dritte und vierte von den mitgetheilten Skizzen als zu einer Sonate gehörend gedacht werden. Aus der Ueberschrift der zweiten Skizze »2te Sonate« geht hervor, dass, als sie geschrieben wurde, die Sonate in E-dur Op. 109 fertig war, denn sonst würde Beethoven diese mitgezählt und dort »dritte Sonate« geschrieben haben. Am merkwürdigsten ist wegen ihrer Ueberschrift die letzte Skizze, weil hier das Thema des ersten Satzes der Sonate Op. 111 zum Thema eines dritten Sonatensatzes bestimmt ist. Mit Entwürfen zur Sonate Op. 110, deren endgiltige Fassung jedoch nicht ganz erreicht wird, schliesst das Heft.

Das dritte Heft zählt 128 16zeilige Seiten. Beethoven hat ihm mit Rücksicht auf die Messe, welche hier fertig skizzirt wurde, die Ueberschrift »letztes Buch« gegeben. Es beginnt (S. 2, 3, 65 bis 78) mit Entwürfen zum Agnus Dei der Messe und (S. 3 bis 64) zur Sonate Op. 111. Von letzterer wird zuerst der erste Satz vorgenommen. Die ersten Skizzen



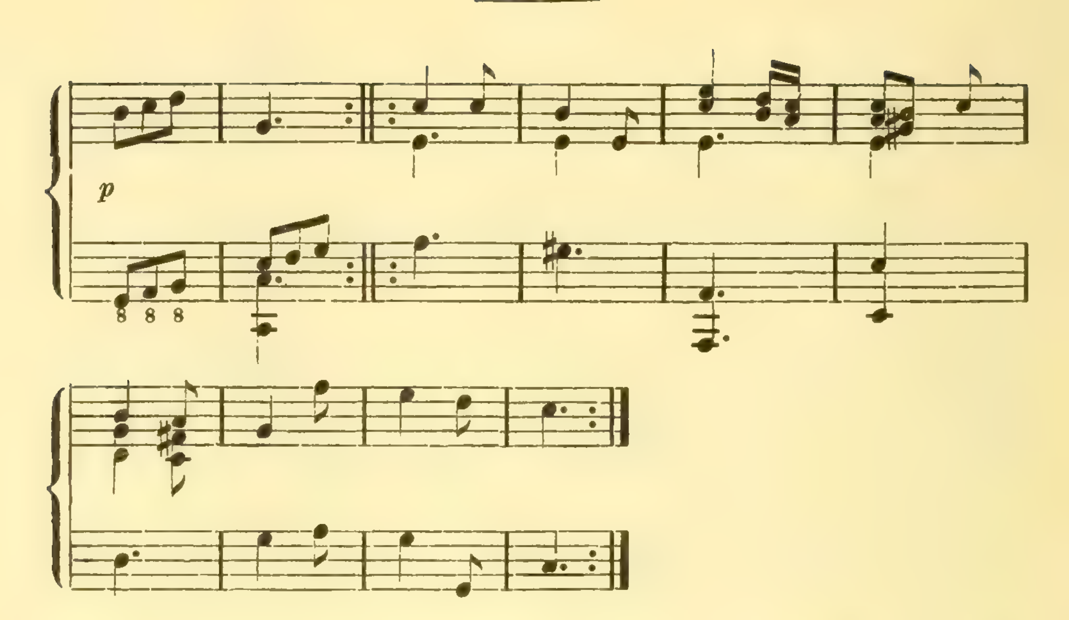


befassen sich mit einer fugenmässigen Behandlung des aus dem vorigen Skizzenbuch herüber genommenen Themas. Bald erscheinen auch andere Bestandtheile des Satzes und (S. 12) die Introduction. Aus den Vorkommen der letzteren lässt sich der Schluss ziehen, dass jenes Thema nun nicht mehr einem dritten, sondern einem ersten Sonatensatz zu Grunde liegen sollte. Die erste auf den zweiten Satz zu beziehende Skizze (S. 24)



gilt dem Thema. Später hat Beethoven in dieser mit Tinte geschriebenen Skizze mehrere Stellen mit Bleistift geändert und so dem Thema eine Fassung gegeben,





welche der endgiltigen nur wenig näher kommt, als die erste. Nach dieser Doppelskizze kommen Entwürfe zu den Variationen (S. 25 bis 64). Betrachtet man diese fortlaufende Arbeit, so wird man der Ansicht, dass Beethoven erst mit dem Heranwachsen der Variationen auf das im Thema verwendete und auch in den Variationen in verschiedenen Formen durchschimmernde Motiv geführt wurde. Unterstützt wird diese Ansicht durch eine etwas später (S. 28) vorkommende Notirung,



in welcher jenes Motiv sich noch nicht zeigt. Aus dieser letzten Aufzeichnung und aus einer kurz vorher (S. 27) vorkommenden Bemerkung

zuletzt das Thema

ist zu entnehmen, dass der zweite Satz, wie es im letzten Satz der Sonate Op. 109 geschieht, mit dem einfachen Thema geschlossen werden sollte. Zu verzeichnen ist noch eine (S. 23) bei den letzten Skizzen zum ersten Satz der Sonate in C-moll vorkommende Bemerkung,

am 13ten die neue Sonate

welche allem Anschein nach behufs des der Reinschrift jener Sonate zu gebenden Datums niedergeschrieben wurde,*) und eine zwischen den Skizzen zu den Variationen (S. 25) vorkommende Bemerkung.

im 2ten Theil zuweilen das was im ersten Theil die rechte Hand und umgekehrt.

Die den bisher erwähnten Arbeiten folgenden Seiten (78 bis 82) hat Beethoven zu verschiedenen Aufzeichnungen benutzt. Zu erwähnen sind: der Anfang eines unbekannten, mit Streichinstrumenten begleiteten Recitativs und eine darüber stehende, nicht richtige Erklärung,

Recitativo accompagnato
nemlich nach dem Takt

beides vielleicht, eben so wie die im zweiten Skizzenheft vorkommende Recitativstelle aus Händel's Messias, anlässlich des im Agnus Dei anzubringenden Recitativs niedergeschrieben; eine Bemerkung;

Das Kyrie in der Neuen Messe bloss mit blasenden Instrumenten u. Orgel

ein Ansatz



zu einem Liede, wahrscheinlich zu Goethe's »Heidenröslein«; eine kleine Skizze zu dem Liede »Der Kuss« Op. 128; die Arbeit zu einer nachträglich in der Sonate Op. 110 vorgenommenen Aenderung;**) endlich mehrere Bemerkungen.

Stücke aus allen Tonarten für 3 u. 4 Horn —

alle künftige Partituren mit Bleistift geschrieben und vorher Linien ziehen lassen —

---

*) Das Autograph der Sonate Op. 111 hat zu Anfang das Datum: »am 13. Jänner 1822«.

**) Die Aenderung betrifft eine Stelle in der Alternative des zweiten Satzes. Die Stelle von 12 Takten, welche jetzt (von der Vorzeichnung

nicht mehr als 3 Täkte auf jede Seite —

in die Violin Partitur Stimme die kleinen Noten —

Bassi e Violoncelli muss in die Partitur gesetzt werden zum Stechen. —

dona nobis pacem darstellend den innern u. äussern Frieden

den Triller in den Var. C dur mit 1 2 bezeichnen)*

als declamatorisch . . . . . . (?)

Blosse rithmische Übungen —

Posaunen u. Pauken durchsehen —

Posaunen —

agnus beim alla — (? allegro)

Bezifferung —

Pauken —

Aus diesen Bemerkungen ist u. a. zu ersehen, dass, als sie geschrieben wurden, die Sonate Op. 111 fertig und Beethoven mit der Reinschrift des letzten Stückes der Messe beschäftigt war. Nun beginnt eine neue Arbeit. Es folgen (S. 83 bis 113) Entwürfe zu den für die Eröffnung des Josephstädter Theaters geschriebenen Stücken, zuerst zu einem Chor aus Meisl's »Die Weihe des Hauses«,

---

Des-dur an gezählt) vom 21. bis zum 32. Takt da steht, bestand ursprünglich nur aus diesen 4 Takten.

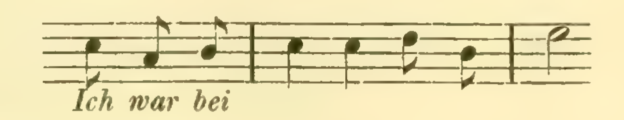


So war die Stelle früher skizzirt und so lautete sie anfangs in der autographen Reinschrift. Im vorliegenden Skizzenheft ist dann die Stelle so geändert worden, wie wir sie kennen.

*) Nämlich im letzten Satz der Sonate Op. 111. Man kann aus der Bemerkung entnehmen, dass der Triller mit der Hauptnote angefangen werden sollte.



dann zur Ouverture Op. 124 und zu noch einer Ouverture, welche letztere aber in den Skizzen liegen blieb.*) Dazwischen findet sich (S. 111) eine das Judicare im Credo**) und (S. 112) eine das Gloria der Messe betreffende Stelle, nach welch letzterer der Schluss des Gloria drei Takte später eintreten sollte, als es jetzt der Fall ist. Die meisten der noch folgenden Blätter enthalten (S. 113 bis 125) Arbeiten zu allen Sätzen der neunten Symphonie.***) Dazwischen und später erscheint eine Anzahl verschiedener Aufzeichnungen. Zu erwähnen sind folgende: (S. 114 bis 117) Uebungen im Beziffern, angestellt auf Grundlage des 2. Theils von Ph. E. Bach's »Versuch« (2. Ausg. S. 89—138) und ohne Zweifel anlässlich der in der Messe anzubringenden Bezifferung unternommen;†) (S. 115) wiederum eine kleine Skizze



zu dem Liede »Der Kuss« Op. 128;††) (S. 117) ein Ansatz



*) Näheres über die Skizzen im Artikel XLIII. Das Josephstädter Theater wurde eröffnet am 3. October 1822.

**) Siehe den Artikel XIX.

***) Die wichtigsten Skizzen sind mitgetheilt im Artikel XX.

†) Später hat Beethoven die Orgelstimme ausgesetzt, und dadurch wurde die Bezifferung unnöthig.

††) Das Lied wurde schon i. J. 1798 componirt. Bei der späteren Bearbeitung, deren Autograph das Datum »1822 im Dezbr.« zeigt, sind nur einige Stellen geändert worden.

zu einer Ouverture; ein Ansatz

kommt mitten vor 

zu einer Stelle aus Goethe's »Heidenröslein«; (S. 120) eine Bemerkung,

> *Quintett in C moll wie das in Es mit den blasenden Instrumenten*

deren Beziehung zweifelhaft ist; (S. 121) eine Andeutung

> *auch statt einer neuen Sinfonie eine neue Overture auf B a c h sehr fugirt mit 3 (Posaunen? Subjekten?)*)*

zu einer neuen Composition; (S. 121) eine die Messe betreffende Bemerkung,

> *den Rithmus von 3 Täkte im Gloria anzeigen —*

bei der man fragen kann, welche Stelle Beethoven gemeint hat; (S. 122 u. 123) wiederum Versuche, den Accorden beim Judicare im Credo der Messe eine andere Lage und Fassung zu geben;**) (S. 125—127) Entwürfe zu einigen in Op. 120 vorkommenden Variationen; (S. 126) ein Ansatz



zu Gleim's Lied »Flüchtigkeit der Zeit«; (S. 127) die Notation zweier Versfüsse;



---

*) Das letzte Wort ist zweifelhaft.

**) Siehe den Artikel XIX.

endlich der Entwurf eines Kanons.



Damit schliesst das Skizzenheft.

Die in den drei Heften berührten und in der angenommenen Zeit von 1819 bis 1822 in ihren Hauptzügen oder ganz fertig gewordenen Compositionen sind der Reihe nach:

(im 1. Heft:)

Credo der Messe Op. 123,
2. und 3. Satz der Sonate Op. 109,
5 Bagatellen Op. 119 Nr. 7 bis 11,
Benedictus der Messe (in den Skizzen nicht vollständig),

(im 2. Heft:)

Sonate Op. 110,

(im 3. Heft:)

Sonate Op. 111,
Agnus Dei der Messe,
Chor zur »Weihe des Hauses«,
Ouverture Op. 124 und
Lied »Der Kuss« Op. 128 (Umarbeitung).

Der früher erwähnten Lücken wegen, welche den Skizzenheften anhaften, kann jedoch diese Zusammenstellung nicht als ein vollständiges Verzeichniss der in jener Zeit entstandenen Compositionen gelten. So fehlt z. B. das Sanctus der Messe.

XLVI.

Zwei Skizzenbücher aus den Jahren 1798 und 1799.

Vor Kurzem sind zwei Skizzenbücher zugänglich geworden, welche besonders für die Geschichte der Quartette Op. 18 von Wichtigkeit sind und welche geeignet sind, die bisherigen Mittheilungen über jenes Quartettwerk zu vervollständigen und zum Theil zu berichtigen. Beide Skizzenbücher gehören zusammen. Die im ersten Buche abgebrochene Arbeit ist im andern fortgesetzt worden. Dies der Grund, warum sie hier zusammengestellt werden.

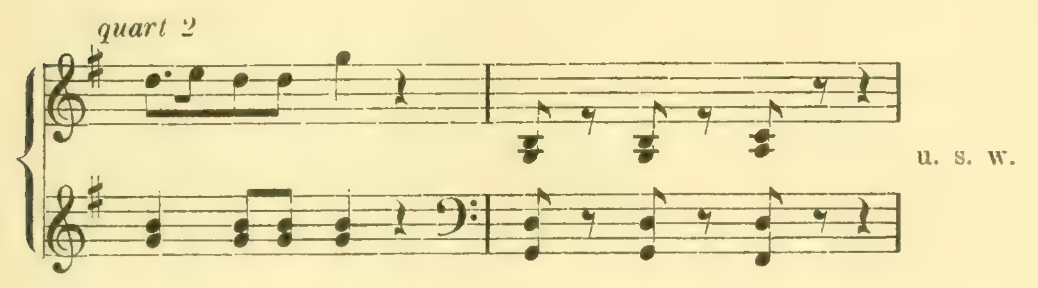
Das erste Skizzenbuch war früher im Besitz F. A. Grasnick's in Berlin. Es ist in Querformat, hat einen alten Einband, einen bunten Umschlag, ist (vielleicht mit Ausnahme eines Blattes, welches herausgenommen sein kann) so beschaffen, wie es von Beethoven zurückgelegt wurde, besteht aus 39 Blättern und hat auf jeder Seite 16 Notenzeilen.

Das Buch beginnt mit nicht benutzten Entwürfen. Dann folgen (S. 1 bis 58) Arbeiten zu allen Sätzen des Quartetts in D-dur Op. 18 Nr. 3. Aus der Beschaffenheit der Skizzen ist zu ersehen, dass die Arbeit zu den drei ersten Sätzen des Quartetts früher an einem andern Orte begonnen und schon sehr vorgeschritten war, als Beethoven das vorliegende Skizzenbuch in Angriff nahm. Diese Skizze (S. 3)



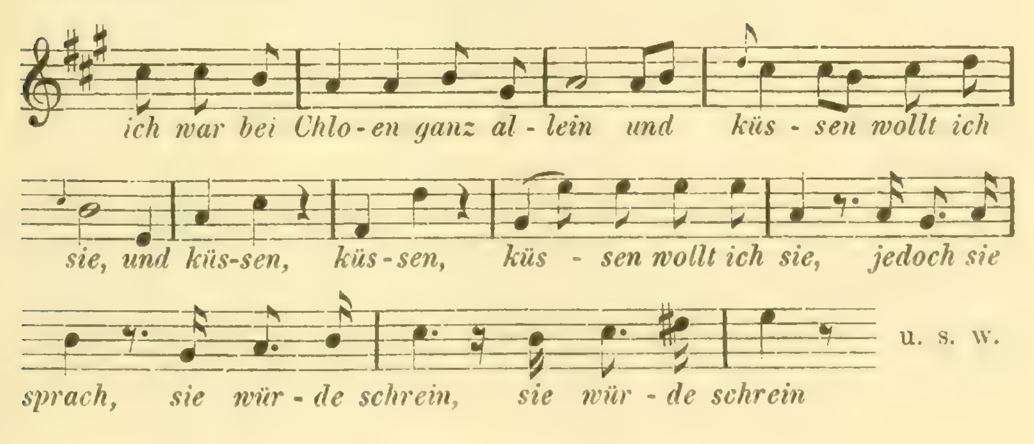
zeigt die Fassung eines früher für den letzten Satz bestimmten Anfangsthemas. Alle Sätze des Quartetts erreichen im Wesentlichen, abgesehen von nachträglich vorgenommenen Aenderungen im Skizzenbuche ihre endgiltige Form.

Zwischen den Arbeiten zum Quartett in D-dur findet sich, ausser vielen nicht benutzten Entwürfen, eine Anzahl von Aufzeichnungen, welche zum Theil von Interesse sind. Aus der Ueberschrift eines nicht benutzten Entwurfes zu einem Quartett (S. 9)



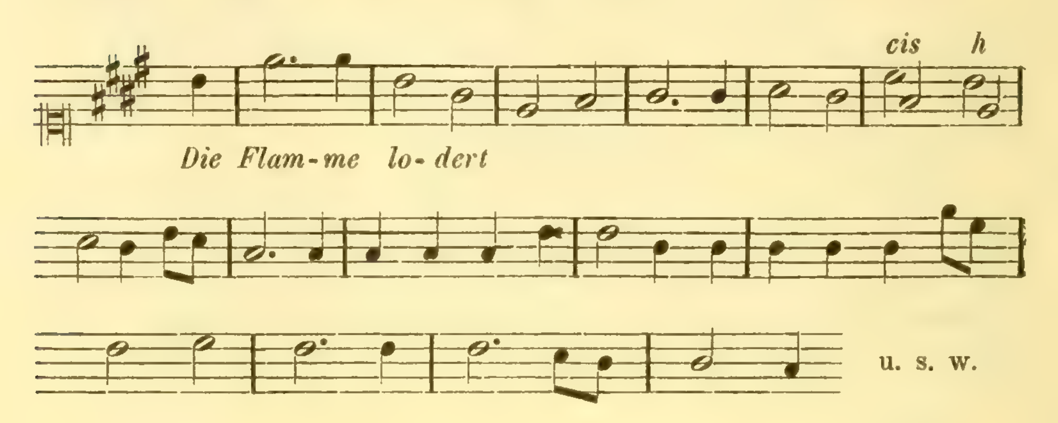
ist zu entnehmen, dass, als am Quartett in D-dur gearbeitet wurde, ein »zweites« Quartett noch nicht geschrieben war; und hieraus ist zu folgern, dass von den sechs Quartetten Op. 18 das dritte der Entstehung nach das erste ist.

Bald darauf (S. 11) erscheint ein Entwurf zu Chr. F. Weisse's Lied »Der Kuss«.



Der Entwurf beweist, dass das unter der Opuszahl 121 (jetzt Op. 128) erschienene Lied eine frühe Composition ist, die im Jahre 1822 nur etwas umgearbeitet wurde. Ein wesentlicher Unterschied zwischen Skizze und Druck zeigt sich in der Singstimme nur in den ersten zwei Takten.*)

Dem vorigen Entwurf folgt (S. 12, 13) einer



zu Matthisson's »Opferlied«. Entwürfe zum nämlichen Liede kommen auch früher und später in andern Skizzenbüchern vor.

Später (S. 23) begegnen uns Entwürfe zum Rondo für Clavier in G-dur, Op. 51 Nr. 2. In ihrer ursprünglichen Fassung hatte die Melodie



noch nicht das graciöse Wesen, welches sie im Druck hat. Spätere Skizzen decken sich mit dem Druck.

*) In einem angeblich im Jahre 1816 aufgesetzten Verzeichniss von Compositionen Beethoven's (siehe: Thayer's »Beethovens Leben« III. 487) ist angeführt: »Bei Chloe war ich ganz allein, von Gleim.« Damit muss das oben skizzirte Lied gemeint sein. Das letzte Wort jener Notiz beruht wohl auf einem Schreibfehler. Gleim hat, so viel wir wissen, kein Lied gedichtet, dessen Text mit den obigen Worten anfinge.

Dann erscheinen (S. 25) einige Worte



aus Schiller's Hymne an die Freude, ferner ein vollständiger Entwurf (D-moll, $\frac{3}{4}$) zu Gellert's Lied »Meine Lebenszeit verstreicht«, welcher jedoch eine Beziehung auf das gedruckte Lied (Op. 48 Nr. 3) nicht zulässt,*) und (S. 34) ein Entwurf



zu einem für die Sonate Op. 10 Nr. 1 bestimmten Intermezzo.**)

Dann kommen (S. 37 bis 42) Arbeiten zum ersten und zweiten Satz des Clavierconcertes in B-dur Op. 19. Was das Skizzenbuch da bringt, sind aber nicht eigentliche erste Entwürfe, denn das Concert (in seiner uns unbekannten ursprüng-

*) In dem in der vorigen Anmerkung erwähnten Verzeichniss ist auch angeführt: »Meine Lebenszeit verstreicht — G-moll.« Damit kann die im Skizzenbuch vorkommende Bearbeitung gemeint sein und ist dann in jenem Verzeichniss in Betreff der Tonart ein Schreibfehler anzunehmen.

**) Beethoven hatte schon früher vor, der Sonate ein Intermezzo zu geben. Siehe Artikel IV.

lichen Gestalt) war längst fertig, sondern gilt einer Umarbeitung. Dies geht aus einigen Bemerkungen hervor, welche zwischen den auf den ersten Satz zu beziehenden Skizzen vorkommen und welche lauten: »bleibt wie es war« — »von hier an bleibt alles wie es war« — »etc. bleibt«. Worauf aber die Umarbeitung gerichtet war, ist in Bezug auf den ersten Satz aus den Skizzen nicht zu ersehen und lässt sich mit Sicherheit nicht sagen. Die Skizzen zu diesem Satz betreffen sowohl Tutti- als Solostellen, sind meistens lang und erreichen schliesslich die endgiltige Form. Jedenfalls war die Umarbeitung eine durchgreifende. Will man einer Vermuthung Raum geben, so lautete das Hauptthema des Satzes ursprünglich anders, als jetzt, und hat dessen Aenderung die Aenderung eines grossen Theiles des Satzes nöthig gemacht. Diese Vermuthung gründet sich darauf, dass nach einer anderwärts befindlichen, früher geschriebenen Skizze das Anfangsmotiv so,



also anders lautete als jetzt. Noch jetzt sind einige Stellen in der Partitur zu finden (man sehe den 17. Takt vor Schluss des Satzes u. s. w.), welche das Motiv in der Fassung jener Skizze bringen und welche vielleicht mit Absicht nicht geändert worden sind. In zweiter Linie lässt sich auch die gedruckte Cadenz zum ersten Satze des Concertes in Betracht ziehen, nach welcher, wenn sie zur ersten Bearbeitung gehörte, das Motiv ebenfalls anders als in der gedruckten Partitur gelautet haben muss. Mit mehr Sicherheit lässt sich angeben, worauf es beim zweiten Satz abgesehen war. Diese Arbeit gilt beinahe ausschliesslich dem jetzigen 61. bis 68. Takt des Satzes. Diese Stelle, welche schon an sich wie eine Art eingelegter Cadenz erscheint, muss in der früheren Fassung entweder viel kürzer oder gar nicht dagewesen sein, so dass bald oder gleich nach dem jetzigen 60. Takt in das Takt 69 eintretende Tutti eingelenkt wurde. Zuletzt (S. 42) schreibt Beethoven in ungefähr 20 Takten den Anfang einer (nicht

bekannten) Cadenz zum ersten Satz hin, und dann kommt noch eine Stelle von 6 Takten (Takt 207 bis 212) aus dem letzten Satz des Concertes. Das Vorkommen jener angefangenen Cadenz macht es wahrscheinlich, dass dieselbe und mit ihr die ganze Arbeit durch eine in Aussicht stehende Aufführung veranlasst wurde.

Nach den Arbeiten zum Concert erscheinen (S. 42)



einige zur Composition vorgenommene Worte aus Goethe's Gedicht »Neue Liebe neues Leben« und Entwürfe zu Liedern mit englischem und französischem Text. Jene Skizze zu Goethe's Worten lässt keine Beziehung auf die gedruckte Composition (Op. 75 Nr. 2) zu.

Nach allen bisher erwähnten Arbeiten erscheinen (S. 59 bis 72) Entwürfe zu den Variationen für Clavier über Salieri's Thema »La stessa, la stessissima«*) und dann (S. 73 bis 78) Entwürfe zum ersten und zweiten Satz des Quartettes in F-dur Op. 18 Nr. 1. Von den Quartettskizzen nehmen die zum ersten Satz bei Weitem den meisten Raum ein. Das Hauptthema des Satzes musste manche Wandlung durchmachen, ehe es seine endgiltige Form fand. Man sehe hier (S. 73).



*) Salieri's Oper »Falstaff«, in der das Thema vorkommt, wurde zum ersten Mal aufgeführt in Wien am 3. Januar 1799, und Beethoven's Variationen über das Thema wurden als erschienen angezeigt am 2. März 1799. Diese Daten geben einen sicheren Anhaltspunkt, um die Zeit zu bestimmen, welcher die Skizzen zu den Variationen und die ihnen vorhergehenden und folgenden Arbeiten angehören.

dann hier,



dann hier,



dann hier (S. 74),



dann hier,



dann hier,



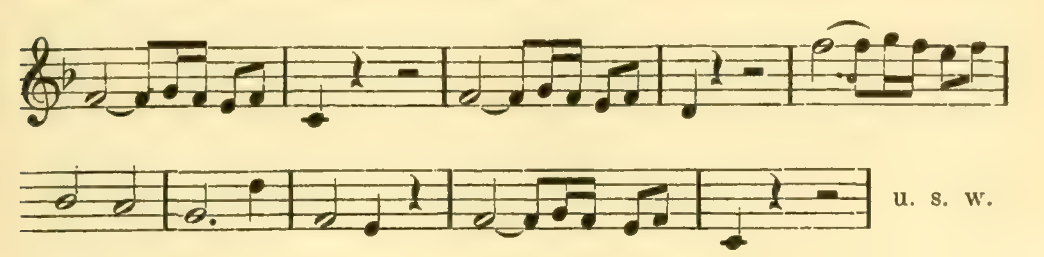
dann hier,



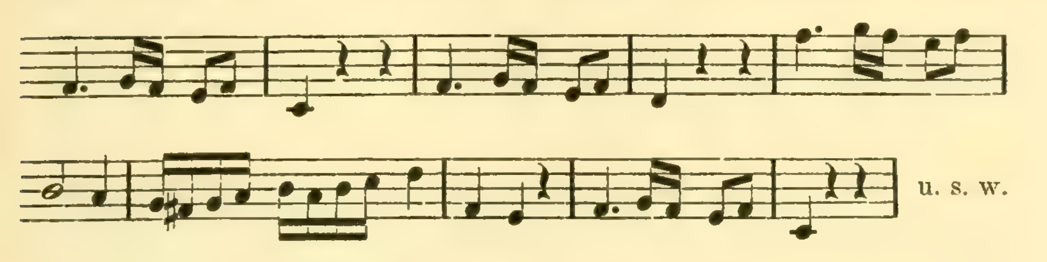
dann gleich darauf hier,



dann diesen Anfang einer etwas längeren Skizze (S. 75)



und zuletzt hier (S. 76) diesen Anfang einer längeren Skizze.



Das Thema des Mittelsatzes erscheint (S. 77) einmal in dieser Form:



Die letzte Skizze des Skizzenbuches betrifft die »Coda« des ersten Satzes, stimmt aber nur zum Theil mit der gedruckten Fassung überein. Sie bringt aber mit andern Skizzen den Beweis, dass, als das Skizzenbuch zurückgelegt wurde, die Arbeit zum ersten Satz ziemlich vorgerückt war.

Dagegen ist die Arbeit zum Adagio wenig vorgerückt. Die vorkommenden Skizzen, in D-moll und im $\frac{9}{8}$-Takt geschrieben, lassen kein festes Thema und kaum mehr als die in den Druck übergegangene Begleitungsfigur in Achtelnoten erkennen.

Zwischen den Skizzen zu den beiden Sätzen des Quartettes in F-dur stehen (S. 74



und S. 77)



zwei liegengebliebene Entwürfe, die mit ihren Ueberschriften beweisen, dass, als das Quartett in F-dur angefangen war, von dem der Entstehung nach dritten Quartett noch keine Note geschrieben war. Das Quartett Op. 18 Nr. 1 ist also der Entstehung nach das zweite.*)

Wir nehmen nun das andere Skizzenbuch vor. Dasselbe war ebenfalls im Besitz F. A. Grasnick's in Berlin. Der frühere Besitzer war Aloys Fuchs in Wien, der es, wie von seiner Hand auf einem vorne eingebundenen Blatte angegeben ist, »in der Verlassenschafts-Lizitation Beethoven's am 5. November 1827« gekauft hatte.**) Das Skizzenbuch ist in Querformat, hat einen neuen Einband, besteht aus 42 Blättern, von denen jedoch das letzte und vielleicht auch das vorletzte nicht dazu gehören, und hat (von S. 1 bis 82) auf jeder Seite 16 Notenzeilen. An einigen Stellen sind Blätter herausgenommen. Zwischen Seite 30 und 31 und zwischen S. 58 und 59 sind je 2 Blätter und zwischen S. 62 und 63 ist 1 Blatt herausgenommen. Abgesehen von diesen Lücken und jenen von der Betrachtung auszuschliessenden Blättern kann man mit Sicherheit dem Gange des Skizzenbuches folgen.

---

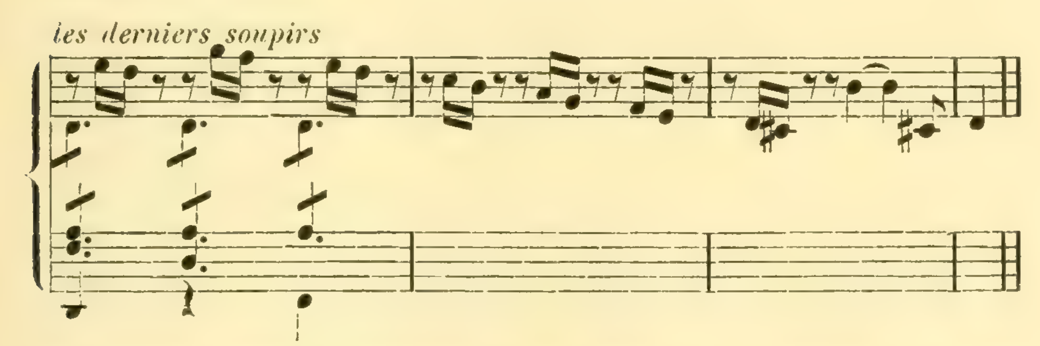
*) Vgl. den Artikel XXVII. 2. Anmerk. — Ferd. Ries sagt (Biogr. Not. S. 103): »Von seinen Violin-Quartetten, Opus 18, hat er das dritte in D-dur von allen Quartetten zuerst componirt; das jetzt voranstehende in F-dur war ursprünglich das dritte.« Ries' erste Angabe bestätigt sich, die andere nicht.

**) A. Fuchs giebt im Stuttgarter Beethoven-Album (S. 123) eine kurze, nicht ganz richtige Beschreibung des Skizzenbuches. Noch unrichtiger ist eine angeblich auf einer Aufzeichnung O. Jahn's beruhende kurze Darlegung in Thayer's »Beethovens Leben«, Bd. 2, S. 115. So kommen z. B. Skizzen zu den Variationen Op. 44, welche nach dieser Darlegung im Skizzenbüche vorkommen sollen, nicht darin vor.

Das Skizzenbuch beginnt (S. 1 bis 11) mit der im vorigen Skizzenbuch abgebrochenen Arbeit zum ersten Satz des Quartettes in F-dur Op. 18 Nr. 1. Die erste Skizze, die im Buche vorkommt, ist ziemlich lang und beginnt so:



Inmitten der Arbeiten zum ersten Satz erscheinen Entwürfe zu den andern Sätzen des Quartettes. Aus diesen Entwürfen, die sich lange (bis S. 44) fortziehen, sind einige auszuwählen. Eine nicht benutzte Skizze zum Schluss des Adagios (S. 9)



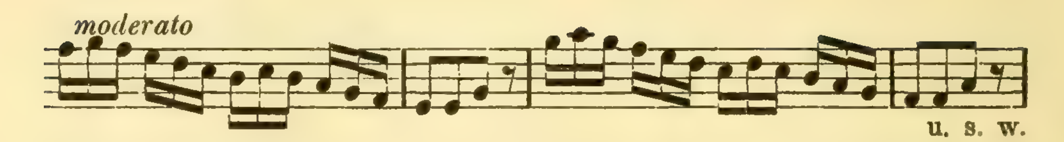
ist wegen ihrer Ueberschrift merkwürdig. Letztere ist geeignet, die auf einer Erzählung Amenda's beruhende Mittheilung, Beethoven habe bei der Composition des Adagios die Grabesscene aus Romeo und Julie vorgeschwebt, zu unterstützen. Der dritte Satz sollte anfangs (S. 10) so



beginnen. Das Hauptmotiv des letzten Satzes hat anfangs (S. 4)



und auch späterhin (S. 22),



mit der gedruckten Fassung verglichen, etwas Eckiges in der Bewegung. Beide Skizzen unterscheiden sich vom Druck auch durch die angegebenen Tempi.

Zwischen diesen Quartettskizzen finden sich Aufzeichnungen zu andern Compositionen. Ein Entwurf (S. 26)



beweist mit seiner Ueberschrift, dass das der Entstehung nach dritte Quartett auch jetzt noch nicht angefangen war. Später (S. 31) begegnen wir einem Ansatz zu Goethe's »Wechsellied zum Tanze«



und (S. 37 bis 42) Entwürfen zur Composition des Goethe'schen Liedes »Nähe des Geliebten«, von denen der erste (S. 37) so beginnt:



Beethoven hat alle vier Strophen des Gedichtes vorgenommen und giebt ihnen verschiedene Melodien. Die Strophen sind durch Zwischenspiele getrennt; die dritte Strophe tritt in G-dur ein u. s. w. Es sollte demnach ein durchcomponirtes Lied mit Clavierbegleitung werden. In einem später geschriebenen Entwurfe (S. 41), der ebenfalls einem durchcomponirten Liede mit Clavierbegleitung gilt, hat die der ersten Strophe des Gedichtes zugetheilte Melodie diejenige Fassung bekommen, in der sie Beethoven als Thema zu den vierhändigen Variationen in D-dur verwendet hat. Einem Theil dieses Variationenwerkes werden wir später begegnen.

Ausserdem erscheinen zwischen den Entwürfen zum Quartett in F-dur die ersten Entwürfe zum Quartett in G-dur Op. 18 Nr. 2. Dieses Quartett ist also der Entstehung nach das dritte. Die Arbeit dazu (S. 31 bis 63) zieht sich ziemlich lange fort. Wir heben einige Skizzen aus. Der erste Satz zeigt erst (S. 31) diesen,



später (S. 33) diesen Anfang.



Die Entwürfe zum zweiten Satz (S. 45 bis 63) sind alle im C-Takt geschrieben. Eine mit der im $\frac{3}{4}$-Takt stehenden gedruckten Fassung übereinstimmende Skizze kommt nicht vor. Auch findet sich keine Skizze zu dem im $\frac{2}{4}$-Takt stehenden Intermezzo. Letzteres muss also später entstanden sein. Dass aber die gedruckte Fassung des Hauptthemas aus der skizzirten

hervorgegangen ist und auf einer allerdings durchgreifenden Umarbeitung beruht, zeigt ein Blick auf einige der zuerst vorkommenden Skizzen. Man sehe hier (S. 48)



und hier (S. 49).



Vergleicht man die letzte Skizze mit dem Anfang der gedruckten Melodie, so sieht man, dass die Noten rhythmisch geändert sind und dass bei dieser Aenderung die ursprünglich zweitaktige Gliederung der ersten Abschnitte des Anfangsthemas in eine dreitaktige umgewandelt worden ist. Auch haben die Skizzen im Allgemeinen mit dem Druck das auf eine Variirung des Hauptthemas abzielende, aus Zweiunddreissigstel-Noten und andern kurzen Notengattungen bestehende Passagenwerk gemeinsam.

Der Anfang des dritten Satzes erscheint zuerst (S. 41) in dieser Gestalt.



der des letzten Satzes zuerst (S. 53) in dieser,



später (S. 56) in dieser Gestalt.



Alle Skizzen zum letzten Satz sind im C-Takt geschrieben.

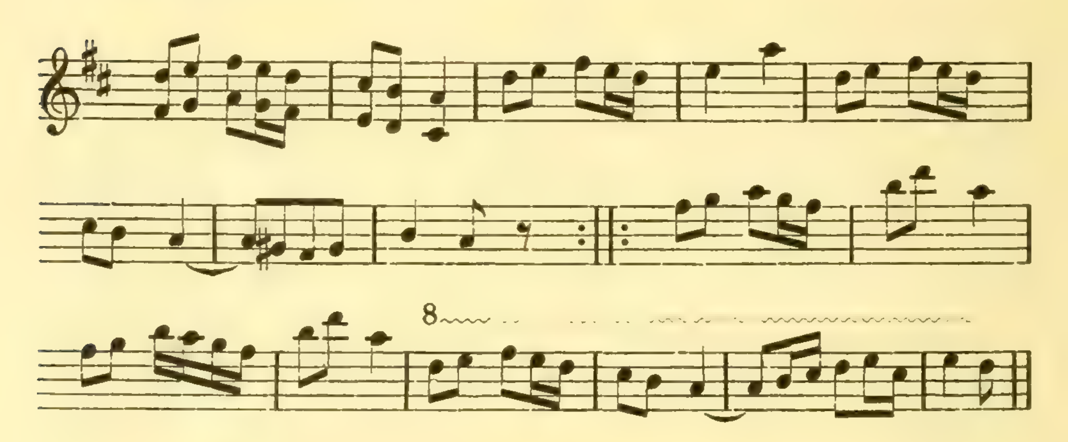
Während der Arbeit am G-dur-Quartett geschahen die ersten Striche zum Quartett in A-dur und entstanden die vierhändigen Variationen in D-dur, zu deren Thema die früher erwähnte Melodie des Liedes »Nähe des Geliebten« gewählt ist. Vor dem Blatte, auf dem zuerst Skizzen zu den Variationen vorkommen (S. 59), sind einige Blätter, auf denen ohne Zweifel die ersten Entwürfe standen, herausgenommen, so dass sich über den Beginn dieser Arbeit nichts Näheres angeben lässt. Die Skizzen, die vorkommen, befassen sich nur mit der letzten Variation. Das vorhin erwähnte Quartett in A-dur, Op. 18 Nr. 5, ist also in der chronologischen Reihenfolge der Quartette das vierte. Aus den dazu gehörenden Skizzen (S. 55 bis 74) lassen sich auswählen: eine der ersten Skizzen zum Anfang des ersten Satzes (S. 65),



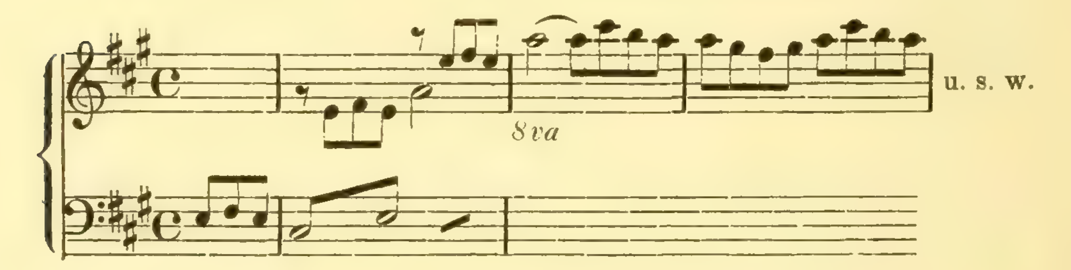
eine Skizze zum Anfang des zweiten Satzes (S. 69)



und ein Entwurf (S. 67),



der das Thema der Variationen in seiner ersten Gestalt zeigt. Der Entwurf hat eine schwer lesbare Ueberschrift. Man möchte »*Pastorale*« lesen. Bei Entwürfen zum letzten Satz



ist der C-, nirgends der ₵-Takt vorgezeichnet.

Zwischen den zum Quartett in A-dur gehörenden Skizzen finden sich auch (S. 63 bis 80) Entwürfe zum zweiten, dritten und vierten Satz des Septetts Op. 20 und (S. 63) einige nachträglich geschriebene, zum Andante des Quartetts in D-dur gehörende Stellen. Vom Septett wird zuerst der vierte, dann der zweite und dann der dritte Satz vorgenommen.

In der ersten Skizze zum vierten Satz des Septetts (S. 63)

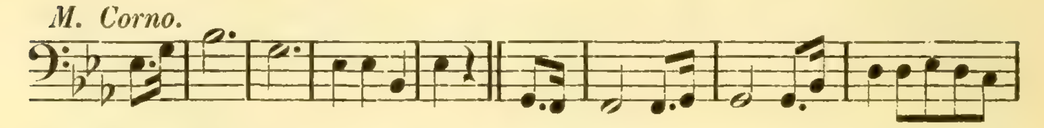


erscheint vom Thema nur der erste Theil, und gleich darauf wird mit Variirung desselben begonnen. Man darf daraus nicht den Schluss ziehen, dass es die ursprüngliche Intention Beethoven's war, das Thema nur aus jenem ersten Theil bestehen zu lassen.*) Vom zweiten Satz ist (S. 79)



*) In A. Kretzschmer's »Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen«, Berlin 1838 (S. 181), steht die an einigen Stellen abweichende Melodie des Variationen-Themas mit der Bezeichnung: »Niederrheinisches Volkslied« und mit der Bemerkung: »Von Beethoven in seinem Septett zu Variationen benutzt.« Die Melodie soll also nicht von Beethoven componirt sein. Worauf sich die Angabe gründet, ist nicht gesagt. Das Skizzenbuch widerspricht ihr nicht. Dennoch muss ihre Richtigkeit bezweifelt werden: erstens, weil der Anfang des zweiten Theils der Melodie mit seinen gleichstufigen Noten einer Volksweise nicht gemäss ist; zweitens, weil die Richtigkeit der Angabe durch nichts bewiesen und von keiner Seite bestätigt wird, weil z. B. Ries und Wegeler als Rheinländer etwas davon gewusst haben müssten und ein Wort darüber gesagt haben würden.

nicht viel mehr, als die Anfangsmelodie angegeben. Wenn man die erste Skizze zum dritten Satz (S. 79) sieht,



so kann man der Meinung werden, Beethoven habe demselben ursprünglich ein eigenes Thema geben wollen und er sei erst dann auf den Gedanken gekommen, das Thema des zweiten Satzes der Claviersonate Op. 49 Nr. 2 dazu zu verwenden. Beethoven schreibt dieses Thema, wie die obige Skizze zeigt, nur bis zum Ende des dritten Taktes und (in seinen Halbnoten zu Anfang des 1. und 2. Taktes u. s. w.) rhythmisch übereinstimmend mit der Form hin, die es in jenem Sonatensatz hat. Wir sehen darin eine Bestätigung des durch andere Skizzen gelieferten Ergebnisses, dass das im Septett vorkommende Thema jenem Sonatensatze entlehnt wurde und dass nicht das Umgekehrte der Fall ist.*)

Die Entwürfe zu den Variationen des Septetts ziehen sich mit Unterbrechungen beinahe bis zu Ende des Skizzenbuches fort. Unterbrochen wird die Arbeit u. A. durch die bereits erwähnten drei letzten Sätze des Quartetts Op. 18 Nr. 5 und (S. 75 bis 79) durch die Variationen für Clavier über P. Winter's Thema »Kind, willst du ruhig schlafen«. Ausserdem findet sich auf den ersten zwei Systemen zweier gegenüber liegender Seiten (S. 70 und 71) eine die Tonart Es-dur oder C-moll und den $\frac{3}{4}$-Takt andeutende Vorzeichnung, und darüber stehen die Worte: »*des Bagatelles par L. v. Beethoven*«. Sonst sind die Seiten leer geblieben; Beethoven hat keine Note hingeschrieben. Die Seiten waren also zur Aufnahme von Bagatellen bestimmt. Unter den kleinen Stücken, die damals fertig sein konnten, findet sich nur eines, auf welches jene Vorzeichnung bezogen werden könnte. Dieses ist die ungedruckte Bagatelle in C-moll, welche gleichzeitig mit der Sonate in C-moll Op. 10 Nr. 1 entstand.**)

---

*) Vgl. »Beethoveniana« S. 1.

**) Vgl. Artikel IV.

Aus der Stellung, welche die Skizzen zu den Variationen über Winter's Thema einnehmen, ergiebt sich, dass die Variationen geschrieben wurden, als das Quartett in A-dur in den Skizzen (d. h. dem Skizzenbuche nach) fertig, die Sätze des Septetts aber noch in Arbeit waren.*)

Wir sind am Ende. Zu erwähnen ist noch, dass in beiden Skizzenbüchern sehr viele nicht benutzte, meistens für Streichquartett, kleinerentheils für Clavier oder andere Instrumente gedachte Entwürfe vorkommen, von denen in unserer Darlegung nur die wichtigsten erwähnt sind.

Aus den in einigen Anmerkungen niedergelegten chronologischen Ergebnissen ist zu folgern, dass alle Skizzen, welche von der 59. Seite des ersten Skizzenbuches bis zur 79. Seite des zweiten vorkommen, in der Zeit von frühestens Januar 1799 bis spätestens December 1799 geschrieben wurden. Das zweite Skizzenbuch gehört demnach ganz dem Jahre 1799 an, und beide Skizzenbücher zusammen genommen sind in die Zeit von ungefähr Mitte 1798 bis Ende 1799 zu setzen. Die in beiden Skizzenbüchern berührten Compositionen sind, mit Berücksichtigung des Umstandes, dass die kleineren eher fertig werden mussten, als die grösseren, der Reihe nach:

Lied: »Der Kuss«, Op. 128. Frühere Bearbeitung.
Opferlied. Vom Druck etwas abweichende Bearbeitung.
Rondo für Clavier in G-dur, Op. 51 Nr. 2.
Gellert's Lied: »Vom Tode«. D-moll. Nur aus der Skizze bekannt.
(Clavierconcert in B-dur, Op. 19. Umarbeitung.)
Quartett in D-dur, Op. 18 Nr. 3.
Variationen für Clavier über das Thema »La stessa, la stessissima«.
Lied: »Nähe des Geliebten«. Vollständig nur aus den Skizzen bekannt.
Quartett in F-dur, Op. 18 Nr. 1.

---

*) Die Variationen über »Kind, willst du ruhig schlafen« wurden am 21. December 1799 als erschienen angezeigt. Die Skizzen dazu müssen also spätestens gegen Ende 1799 geschrieben worden sein.

Vierhändige Variationen in D-dur.

Quartett in G-dur, Op. 18 Nr. 2. Mit Ausnahme des später umgearbeiteten zweiten Satzes.

Quartett in A-dur, Op. 18 Nr. 5.

Variationen für Clavier über das Thema »Kind, willst du ruhig schlafen«.

Zweiter, dritter und vierter Satz des Septetts Op. 20 Angefangene Arbeit.

Diese Compositionen gehören also alle der Entstehung nach der Zeit von ungefähr Mitte 1798 bis Ende 1799 an, und sind die in den letzten acht Zeilen angeführten mit Sicherheit ins Jahr 1799 zu setzen.

In Betreff der sechs Quartette Op. 18 ist festgestellt, welche vier zuerst und in welcher Reihenfolge sie componirt wurden, nämlich: Nr. 3, 1, 2, 5. Von dem Versuch, auch die Reihenfolge der noch übrigen zu bestimmen, stehen wir ab. Skizzen dazu sind zwar vorhanden. Es würde aber schwer oder bedenklich sein, daraus ein chronologisches Ergebniss gewinnen zu wollen.

XLVII.

Ein anderes Skizzenbuch aus dem Jahre 1808.

Das hier vorzunehmende Skizzenbuch, früher im Besitz von F. A. Grasnick in Berlin, ist in Querformat, war vor dem Gebrauch buchbindermässig gebunden, hat einen alten bunten Umschlag und besteht, zwei vorn und hinten beigebundene weisse Blätter ausgenommen, aus 86 Seiten mit 16 Notenzeilen auf jeder Seite. An drei Stellen sind Blätter herausgenommen worden, und muss das Buch ursprünglich aus 48 Notenblättern bestanden haben. Zwischen Seite 2 und 3 ist 1 Blatt, zwischen S. 74 und 75 ebenfalls 1 Blatt, und nach S. 86 sind 3 Blätter herausgenommen. Nach chronologischer Schätzung ist das Skizzenbuch in die Zeit von frühestens Mitte 1808 bis spätestens Anfang 1809 zu setzen.

Beethoven hat sich im Skizzenbuch eingehend nur mit zwei Compositionen beschäftigt. Die erste derselben ist die Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester, Op. 80. Der grösste Theil des Skizzenbuches (S. 1 bis 75) ist ihr gewidmet.

Im Ganzen genommen ist der Gang der Skizzen der der gedruckten Form. Zuerst wird der instrumentale, dann der vocale Theil vorgenommen. Auszunehmen ist die Einleitung für Clavier allein, über welche später einige Worte zu sagen sein werden. Die zuerst erscheinende Skizze



betrifft die Stelle, mit der das Orchester einsetzt, und gleich darauf kommt



die zu Grunde gelegte, bekanntlich dem früh componirten Bürger'schen Liede »Gegenliebe« entnommene Melodie zum Vorschein. Nun folgt (S. 1 bis 52) eine lange Arbeit zu Variationen über jenes Thema. Letztere werden so ziemlich in der Reihe vorgenommen, in der sie im Druck erscheinen, und ein paralleles Verhältniss zwischen Skizze und Druck lässt sich auch im Einzelnen bei vielen Stellen beobachten.

Bei den Skizzen zum vocalen Theil lässt sich ein solches Verhältniss weniger beobachten, und das ist nicht nur zu verstehen von der darin erreichten Lesart, sondern auch vom Text. Die Skizzen bringen manches Fremde, nicht in die Partitur Uebergegangene, und die endgiltige Form wird nicht ganz und weniger erreicht, als beim instrumentalen Theil. Letzteres ist ein Beweis, dass die Arbeit anderwärts fortgesetzt und beendigt wurde. In Betreff des Textes ist Folgendes anzuführen. Hier (S. 26)



findet sich zum ersten Mal Text bei einer Skizze, der aber für die Composition, die Beethoven in Arbeit hatte, nicht bestimmt gewesen sein kann und ohne irgend eine Beziehung untergelegt zu sein scheint. Gleich darauf erscheint eine Stelle



aus dem früheren Liede, die, weil Noten und Worte von der ursprünglichen Fassung etwas abweichen, aus dem Gedächtniss niedergeschrieben zu sein scheint. Hier (S. 37)



hat zum ersten Mal eine Skizze Worte erhalten, die eine Beziehung zur Phantasie mit Chor zulassen. Die Skizze betrifft die Stelle, wo zum ersten Mal die Singstimmen einsetzen. Nun erst kommen in meistens kurzen, abgebrochenen Skizzen (S. 54, 57 u. s. w.) einzelne Stellen aus dem uns bekannten Gedicht zum Vorschein. Die bruchstückweise vorkommenden Worte, die wir in der Reihenfolge, in der sie im gedruckten Text erscheinen, hier zusammenstellen,

Blüht dann neu und schön empor
Hat ein Geist sich aufgeschwungen
Nehmt denn hin ihr schönen Seelen
Froh die Gaben schöner Kunst
Wenn sich Lieb und Kraft vermählen
Lohnt dem Menschen Göttergunst

gehören nur der letzten von den drei achtzeiligen Strophen an, aus denen das Gedicht besteht. Aus den vorhergehenden Strophen kommt kein Wort vor. Man kann hieraus nicht den Schluss ziehen, der Text habe ursprünglich nur aus der letzten Strophe bestanden, denn nach dem Inhalt dieser Strophe mussten nothwendig Verse vorhergehen. Auffallender Weise tauchen zwischen Skizzen, welche Worte aus den eben angeführten sechs Verszeilen, also aus dem jetzigen Text haben, wiederholt, so hier (S. 56)



und hier (S. 62),



jene anrufenden Worte wieder auf, welche die Singstimmen auch nach einer früher geschriebenen und mitgetheilten Skizze bei ihrem Eintritt bekommen sollten. Aus allen diesen Erscheinungen geht zunächst hervor, dass Beethoven die Composition anfing, ohne einen Text in Händen zu haben; denn hätte er von Anfang an einen geeigneten Text vor sich gehabt, so würde er schwerlich den ersten Skizzen Worte beigefügt haben, die mit der Idee des Werkes nicht verträglich sind. Ferner ist daraus die Möglichkeit abzuleiten, dass die Anfangsworte des Gedichtes ursprünglich anders lauteten, als jetzt; denn Beethoven würde schwerlich bei den Worten »Hört ihr wohl« geblieben sein, wenn ihm die geeigneteren Worte »Schmeichelnd hold« vorgelegen hätten.

Von den übrigen Skizzen und Bemerkungen bietet nur eine kleine Anzahl einiges Interesse. Bei einer Skizze (S. 7) zum Schluss der dritten Variation für Orchester steht die Bemerkung:

schon beim letzten Anfang der Contra Bass crescendo.

Man erinnere sich, dass die ersten drei Variationen mit p oder dolce bezeichnet sind und dass kurz vor Schluss der dritten Variation ein Crescendo vorgeschrieben ist. Jene Bemerkung beweist, dass diese Steigerung eine von Anfang an beabsichtigte ist. Einige andere Bemerkungen sind dagegen wenig oder gar nicht benutzt worden. Nach einer Skizze (S. 4) zu dem gleich nach jener Crescendo-Stelle vom ganzen Orchester gebrachten Thema steht:

dann cemb: Variazioni

Diese Bemerkung ist nicht genau befolgt worden. Unmittelbar folgen keine Clavier-Variationen. Ferner sind die ersten Noten des Themas an einer für den vocalen Theil bestimmten Stelle (S. 63)



mit einer Vortragsbezeichnung versehen, welche nicht in die Partitur übergegangen ist. Endlich ist dieser Entwurf (S. 24)



zum Anfang des vocalen Theils nicht genau und wörtlich zur Ausführung gekommen.

Von der gedruckten Einleitung für Clavier allein kommt im Skizzenbuch keine Note vor. Dieselbe entstand, wie anderwärts nachgewiesen ist, später und erst im Jahre 1809.*) Das Skizzenbuch enthält drei Aufzeichnungen, welche einer Einleitung gelten. Sie beweisen, dass Beethoven auf den Gedanken, das Werk mit einer längeren Einleitung nach Art einer freien Phantasie für Clavier allein beginnen zu lassen, erst später gekommen ist. Nach der ersten Aufzeichnung (S. 11)

vielleicht mit einem Quartett anfangen —

finale welches sich mit einem quartett in Es anfängt —

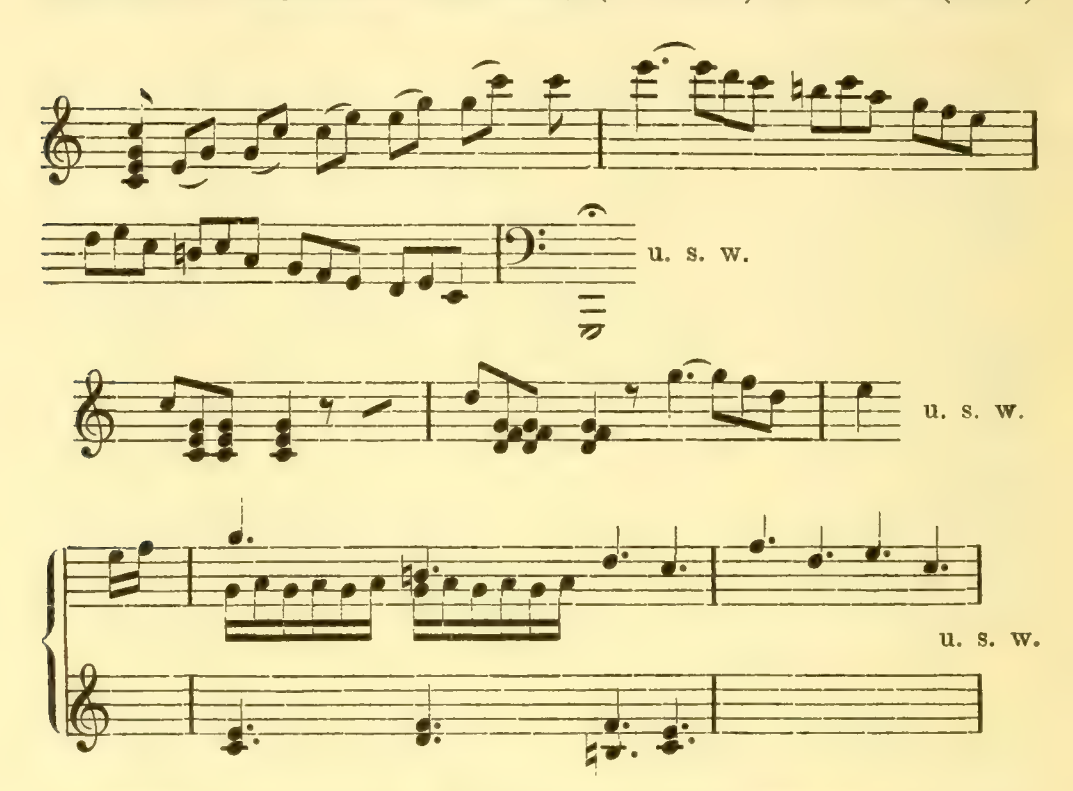


sollte das Streichquartett anfangen. Dieser kurze Anfang (S. 53)



*) Vgl. Artikel XXIX.

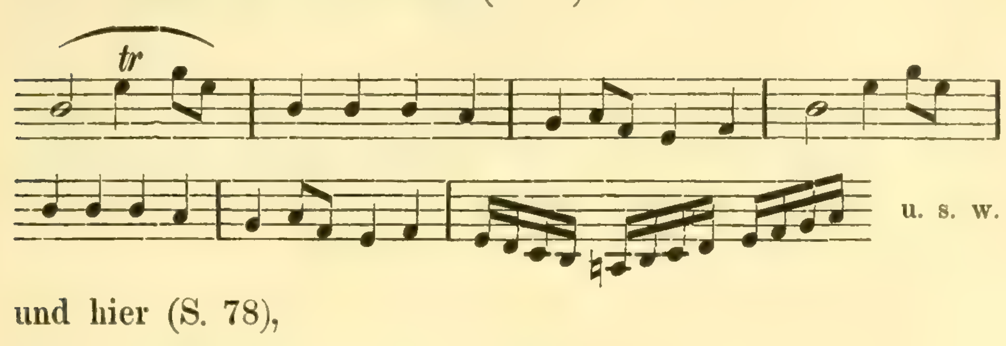
scheint für Clavier gedacht zu sein. Auf eine unzweifelhaft dem Clavier zugedachte Einleitung (in C-moll) ist es hier (S. 75)



abgesehen. Die Skizze, von der unsere Wiedergabe die Hauptmotive und nur den Anfang, eine etwas später und eine gegen Ende vorkommende Stelle bringt, füllt im Skizzenbuch beinahe eine Seite, enthält aber in ihrer fragmentarischen Fassung Andeutungen, die auf eine längere Ausführung schliessen lassen. Die ersten Takte sollten später in andern Tonarten (G-moll, F-moll u. s. w.) wiederkehren u. s. w.

Damit sind die auf die Phantasie mit Chor zu beziehenden Skizzen zu Ende. Gleich nach jener Skizze zu einer Einleitung kommen (S. 76 bis 86) Entwürfe zum ersten Satz des Clavierconcertes in Es-dur. Ohne Zweifel sind die Skizzen, die wir hier vor uns haben, die ersten zu diesem Werke. Die Tonart Es-dur stand von Anfang an fest. Die meisten der zuerst erscheinenden Skizzen sind auf die Bildung des Hauptthemas gerichtet. Ein Motiv, ein Thema nach dem andern wird verworfen. Erst nach mehreren Ansätzen, die nichts enthalten, was an das gedruckte Hauptthema erinnern könnte.

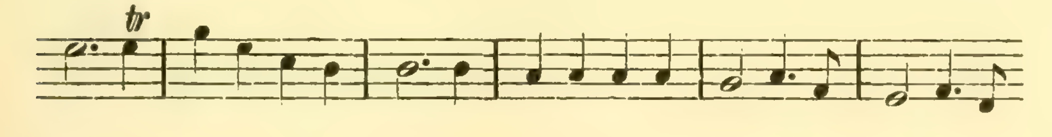
werden einige Fassungen aufgestellt, die zwar von der endgiltigen Form noch weit entfernt sind, die aber einen unscheinbaren Keim enthalten, der in andern, wieder etwas später geschriebenen Skizzen umgebildet erscheint und nach dessen Umgestaltung bald die endgiltige Form gewonnen wird. Man sehe zuerst hier (S. 78)



und hier (S. 78),



— in welchen beiden Skizzen man sich die erste Note entfernt, die zweite verlängert denken möge u. s. w. — später hier (S. 80),



dann hier (S. 80),



gleich darauf hier,



dann hier (S. 80)



und endlich hier (S. 80).

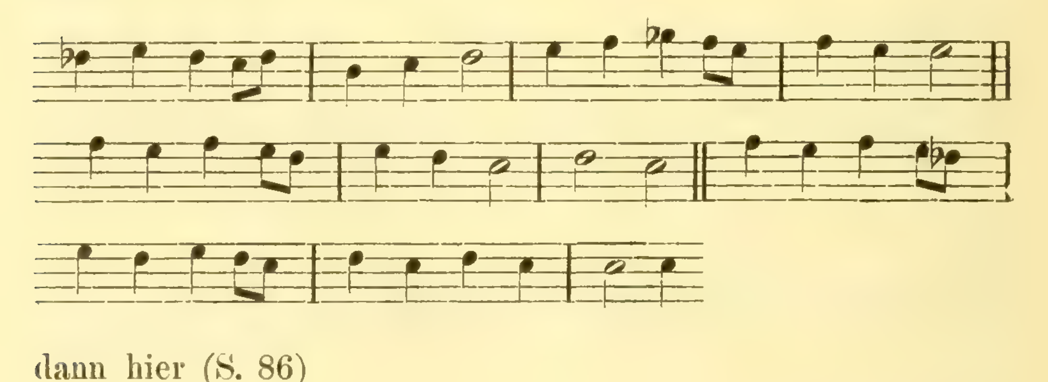


Einigen der mitgetheilten und nicht mitgetheilten Skizzen geht ein Vorspiel für Clavier allein vorher, und aus diesen Ansätzen ist die Einleitung, welche der erste Satz endgiltig bekommen hat, allmählich hervorgegangen. In einer für sich allein stehenden Skizze (S. 81)



ist der erste Schritt zur gedruckten Form geschehen. Ob nicht Beethoven auf den Gedanken, dem Concertsatz ein Vorspiel zu geben, in dem nichts auf später eintretende Themen deutet, durch die kurz vorher geschriebene Einleitung zur Phantasie mit Chor geführt wurde?

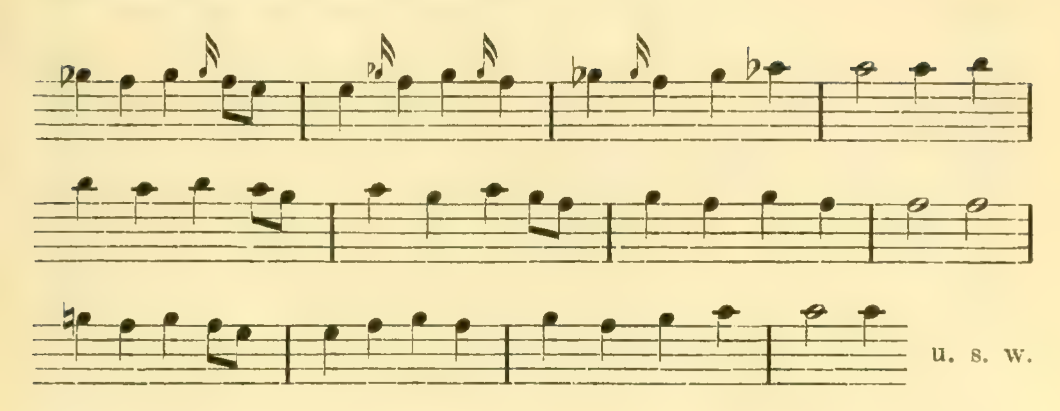
Auch ein anderes Thema des Satzes musste merkwürdige Wandlungen durchmachen, ehe es seine endgiltige Form fand. Man sehe hier (S. 84),



dann hier (S. 86)



und bald darauf hier (S. 86).



Die Arbeit zum ersten Satz des Concertes ist im Skizzenbuch nicht weit gediehen. Von den andern Sätzen kommt keine Note vor.

Zwischen den Skizzen zur Phantasie und zum Concert finden sich, ausser einigen Bemerkungen, nur zwei kleine Skizzen (S. 38 und 85), die nicht auf jene Werke bezogen werden können. Aus dieser Erscheinung, die in wenig andern Skizzenbüchern vorkommt, ist zu schliessen, dass namentlich die Arbeit zur Phantasie so gut wie gar nicht durch Anderes unterbrochen wurde und dass es Beethoven um eine rasche Vollendung des angefangenen Werkes zu thun war.*)

---

*) Carl Czerny erzählte: Kurz vor der am 22. December 1808 gegebenen Akademie kam ihm »die Idee, ein glänzendes Schlussstück für diese Akademie zu schreiben. Er wählte ein schon viele Jahre früher componirtes Lied, entwarf die Variationen, den Chor etc., und der Dichter Kuffner musste dann schnell die Worte (nach Beethoven's Angabe) dazu dichten. So entstand die Phantasie mit Chor Op. 80. Sie wurde so spät fertig, dass sie kaum gehörig probirt werden konnte. Beethoven erzählte Dieses in meiner Gegenwart.« (S. Thayer's Biographie, Bd. 3, S. 59.) Was den Hergang und die Sache betrifft, so lässt sich Czerny's Erzählung mit den Erscheinungen, welche die Skizzen bieten, in Einklang bringen. Nur bezweifeln wir die Richtigkeit der Angabe in Betreff des Verfassers des Textes. Dieser Zweifel gründet sich vor Allem darauf, dass in den im Jahre 1845 in 20 Bänden erschienenen Werken Christoph Kuffner's, welche sogar die unbedeutendsten, kleinsten Gedichte enthalten, der erwähnte Text nicht zu finden ist und dass in der im letzten Bande beigegebenen Biographie Kuffner's, wo u. A. von dem Verhältniss zu Joseph Haydn und Beethoven, von dem

Von den erwähnten zwei Skizzen kann nur die erste (in C-moll)



wegen einer dabei stehenden Bemerkung beachtenswerth erscheinen. Die Bestimmung ist klar.

Zwischen den Skizzen zur Phantasie finden sich auf einer sonst leer gebliebenen Seite (S. 32) die mit Bleistift geschriebenen Worte:

pastoral Sinfonie keine Malerey sondern worin die Empfindungen ausgedrückt sind
welche der genuss des Landes im Menschen hervorbringt
wobei einige gefühle des Landlebens geschildert werden —
Ruhm sey Gott in der höh
im Kirchenstyl
heilig im Kirchenstyl
Flauto piccolo Sch . . .
statt pleni sunt coeli Es jauchzen die Himmel die Erde
statt osanna amen
gellerts Lieder könnten dabei gute Dienste thun.

»auf dringendes Verlangen Beethoven's« gedichteten Oratorium »Saul« und von andern zur Composition bestimmten Dichtungen die Rede ist, von jenem Text nichts erwähnt wird. Auch sprechen innere Gründe gegen die Autorschaft Kuffner's. Man muss sich vergegenwärtigen, dass es hier galt, zu einer gegebenen Melodie Worte zu finden, deren Inhalt im Allgemeinen gewiss von Beethoven vorher angedeutet war. Die Worte, die gefunden wurden, sind gewiss von keinem unserer grössten Dichter, aber sie zeigen in der Lösung jener Aufgabe ein Verständniss für die Musik, eine Geschmeidigkeit in der Sprache und einen Schwung, den man in Kuffner's Gedichten schwerlich finden wird. Eher kann Friedrich Treitschke der Dichter sein. Und diese Vermuthung wird dadurch unterstützt, dass Beethoven, als er im Jahre 1809 und ungefähr ein halbes Jahr später den Text zu einem in »Christus am Oelberg« einzulegenden neuen Chor haben wollte, gleich an Treitschke denkt.

Zur Erläuterung Folgendes.

Am 22. December 1808 gab Beethoven ein Concert, in dem u. A. die Pastoral-Symphonie und das Gloria und Sanctus aus der Messe in C-dur zum ersten Mal in Wien aufgeführt wurden. In jenen Bemerkungen ist es theils auf die Abfassung eines kurzen erklärenden Titels zur Pastoral-Symphonie, theils auf die Verdeutschung einiger Stellen aus dem Messtext abgesehen, und die ganze Aufzeichnung gilt hauptsächlich dem bei jenem Concert auszugebenden Programm*). In jenem Concert gelangte auch die Phantasie mit Chor zur ersten Aufführung. Hieran knüpft sich das Ergebniss, dass nicht nur sämmtliche Skizzen zur Phantasie mit Chor vor dem Tage jener Aufführung geschrieben worden sein müssen, sondern dass auch das Concert in Es-dur vor jenem Tage begonnen wurde; denn hätte Beethoven die letzten Seiten des Skizzenbuches nicht mit Entwürfen zum Concert angefüllt gefunden, so würde er die Arbeit zur Phantasie mit Chor in demselben Skizzenbuche fortgesetzt haben.

Ferner sind auf dem dem Skizzenbuch am Schluss beigebundenen weissen Blatte die Worte zu lesen:

> *Geht es nicht mit den Liebhaber Konzerten so reise ich gleich anfangs in der Fasten*
> *Es gegen Ende der Fasten*

Die letzte Zeile ist nicht verständlich. Bei dem Worte „Fasten" kann Beethoven nicht an die Fastenzeit des Jahres 1808, zu welcher Zeit das Skizzenbuch noch nicht in Angriff genommen worden sein kann, sondern nur an die des Jahres 1809 ge-

---

*) Die Stücke aus der Messe wurden zwar mit lateinischem Text gesungen, durften aber im Programm nicht mit lateinischen Worten angeführt werden. In Ankündigungen des Concerts sind sie so angeführt:

> »Hymne mit lateinischem Text im Kirchenstyl geschrieben mit Chor und Solos.«
>
> »Heilig mit lateinischem Text im Kirchenstyl geschrieben mit Chor und Solos.«

Vgl. Schindler's Biographie, I, 147 f., Reichardt's Briefe (1810), I. 256 f. u. s. w.

dacht haben. Die Reise, die Beethoven anzutreten gedachte, kann nur mit dem Ruf nach Cassel in Zusammenhang gebracht werden. Beethoven erhielt den Antrag, nach Cassel zu kommen, angeblich vor dem 1. November 1808; abgelehnt wurde der Antrag vor dem 1. März 1809*). Auf Grund dieser Daten muss jene Bemerkung zwischen October 1808 und März 1809 geschrieben worden sein. Zweifelhafter ist, was für Liebhaber-Concerte Beethoven gemeint hat. Um die Zeit, von der hier überhaupt die Rede sein kann, gab es in Wien zwei Gesellschaften, welche Concerte jenes Namens gaben. Eine dieser Gesellschaften gab ihr erstes Concert im November 1807, und ihr letztes (im Universitätssaale) am 27. März 1808. Das Orchester stand anfangs unter der Leitung eines Dilettanten, später unter der des Violinspielers Clement**). Die andern Liebhaber-Concerte, bei denen Fürst Lobkowitz mit seinem Orchester betheiligt war, fanden im Winter 1808/9 Statt; ob auch früher oder später, ist nicht bekannt***). Der Zeit nach

---

*) In einem in Wien am 1. März 1809 geschriebenen, in der Leipziger Allg. Musik. Zeitung v. J. 1809) (S. 383) abgedruckten Berichte heisst es: »Dass Beethoven hier bleibt und nicht nach Cassel geht, ist jetzt bestimmt.« Vgl. auch Thayer's Biographie, Bd. 3, S. 47.

**) Unter Beethoven's Leitung kamen dessen zweite und vierte Symphonie, die Coriolan-Ouverture (diese zum ersten Mal) und andere Werke zur Aufführung. Vgl. Wiener »Vaterländische Blätter« v. J. 1808. Hanslick's »Geschichte des Concertwesens in Wien« (S. 75).

***) Reichardt (»Vertraute Briefe« I. 218, 465; II. 1) nennt sie die »Liebhaber-Concerte bei der Frau von Rittersburg«. Aufgeführt wurden ausser Orchester-Compositionen, darunter in Beethoven's Gegenwart dessen Ouverture zu »Coriolan«, italienische Arien, Guitarre-Compositionen (von Giuliani gespielt) u. a. m. Mitwirkende und Zuhörer waren auf drei kleine Zimmer beschränkt. Nach diesen und andern Andeutungen, die Reichardt giebt, können die Concerte schwerlich von der Bedeutung gewesen sein, dass Beethoven sich hätte bewogen finden können, eigene Compositionen darin zur Aufführung zu bringen oder in einer andern Art mitzuwirken. Man muss aber berücksichtigen, dass Beethoven, als er die obige Bemerkung schrieb, möglicherweise abwarten wollte, ob die Concerte zu einer Mitwirkung oder Betheiligung sich geeignet zeigen würden und dass die andern Concerte auch nicht gerühmt werden.

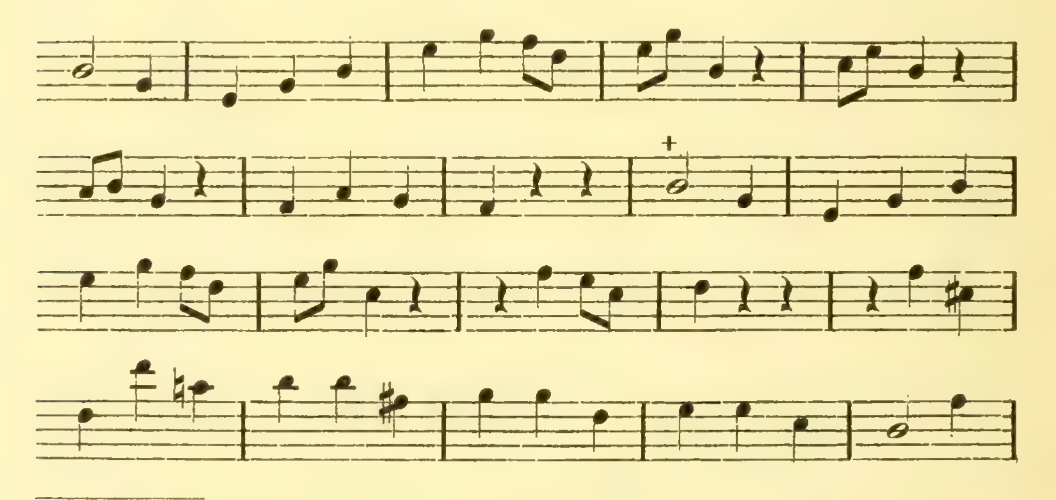
kann Beethoven diese letzteren Liebhaber-Concerte, und die ersteren kann er nur in der Voraussetzung gemeint haben, dass sie auch im Winter 1808/9 Statt finden würden.

Das chronologische Ergebniss des Skizzenbuches ist kurz: das Concert in Es-dur wurde begonnen in der zweiten Hälfte des Jahres 1808 und bevor die Phantasie mit Chor fertig war.

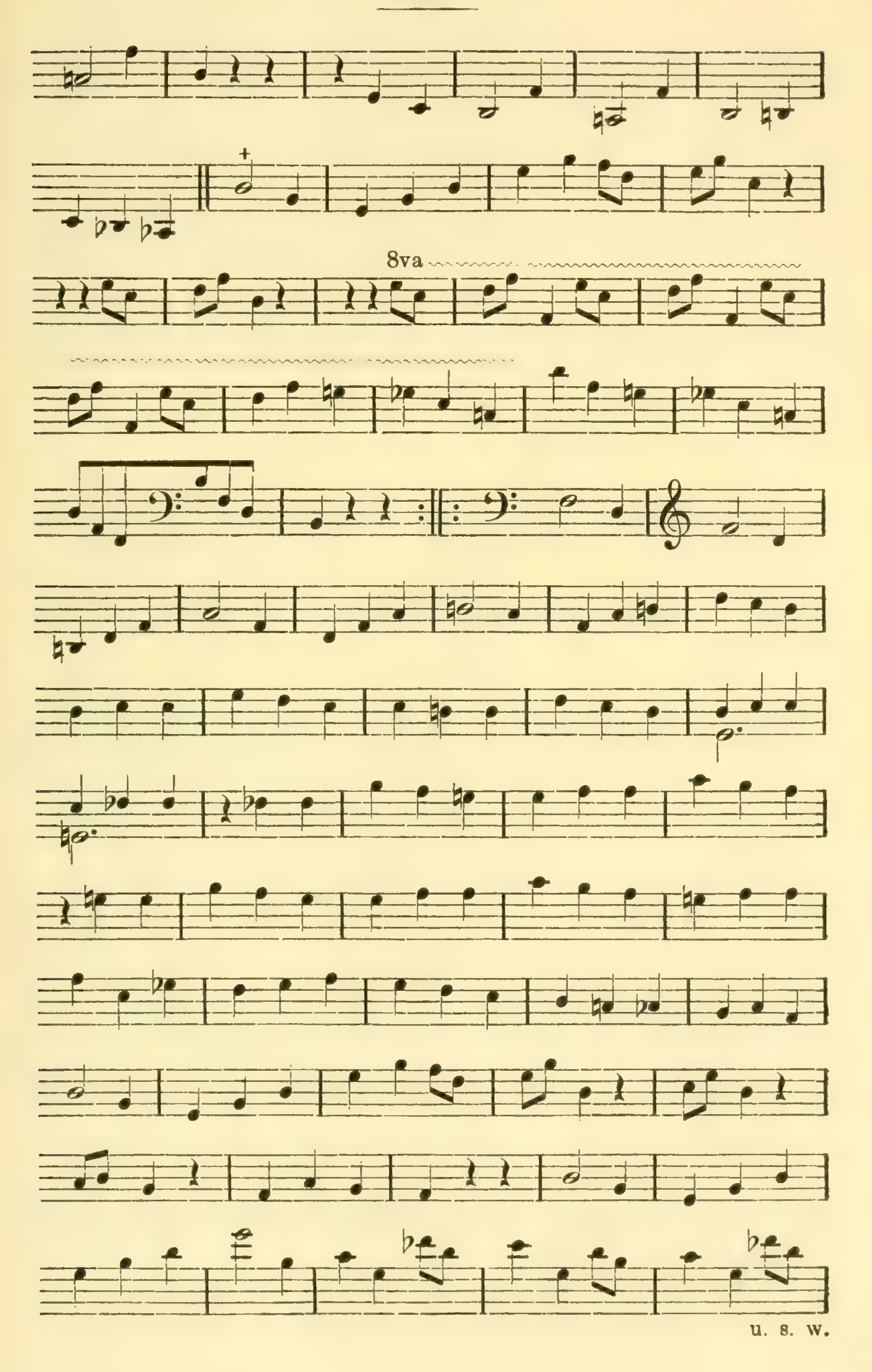
XLVIII.

Der dritte Satz der Sonate in Es-dur Op. 7

ist eines von den vielen Stücken, die nicht in einem Zuge, sondern stückweise entstanden. Man kann das auf einem einzelnen Bogen sehen, der augenscheinlich die Fortsetzung einer anderwärts begonnenen Arbeit enthält und auf dessen erster Seite zu allen Theilen jenes Satzes gehörende abgerissene Stellen durcheinander stehen*). Es würde schwer sein, von diesem Abgebrochenen der Entstehung etwas in der gedruckten Composition, wo alles im Fluss erscheint, zu finden. Erst später erscheinen einige grössere Skizzen, in denen die früher gefundenen kurzen Stellen zusammengefasst werden. Nach einer dieser Skizzen, zu der eine (mit + bezeichnete) Variante gehört,

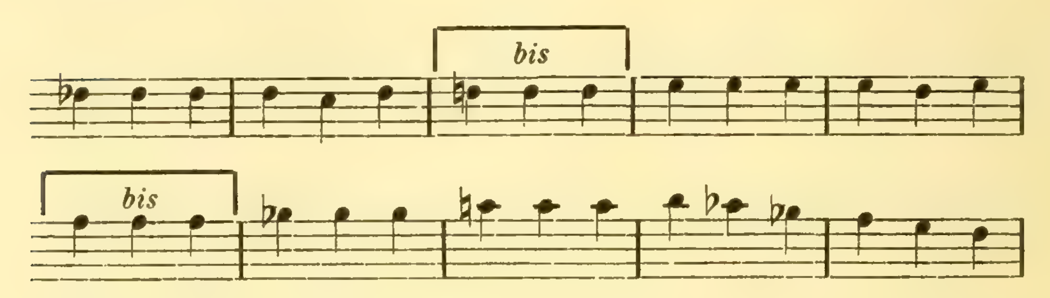


*) Der Bogen befindet sich im brittischen Museum.

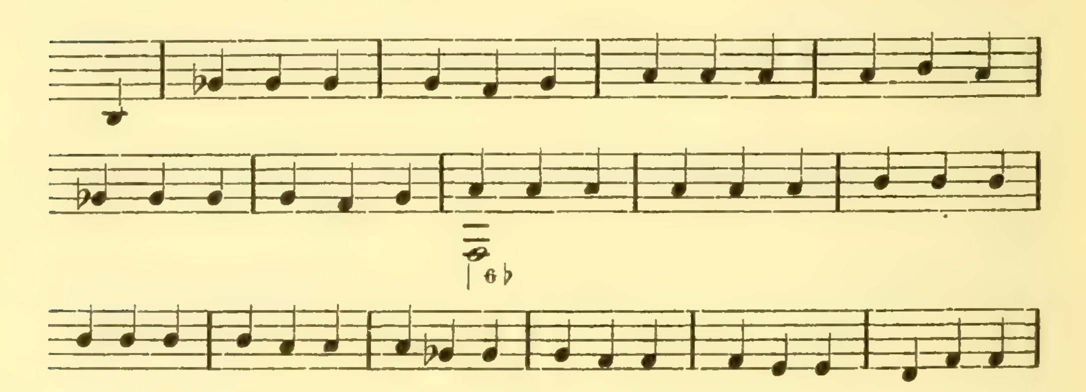


8va
u. s. w.

sollte der zweite Theil des Hauptsatzes anfänglich eine Quarte tiefer beginnen, als er jetzt beginnt. Die Skizzen zum Minore, von denen eine so,

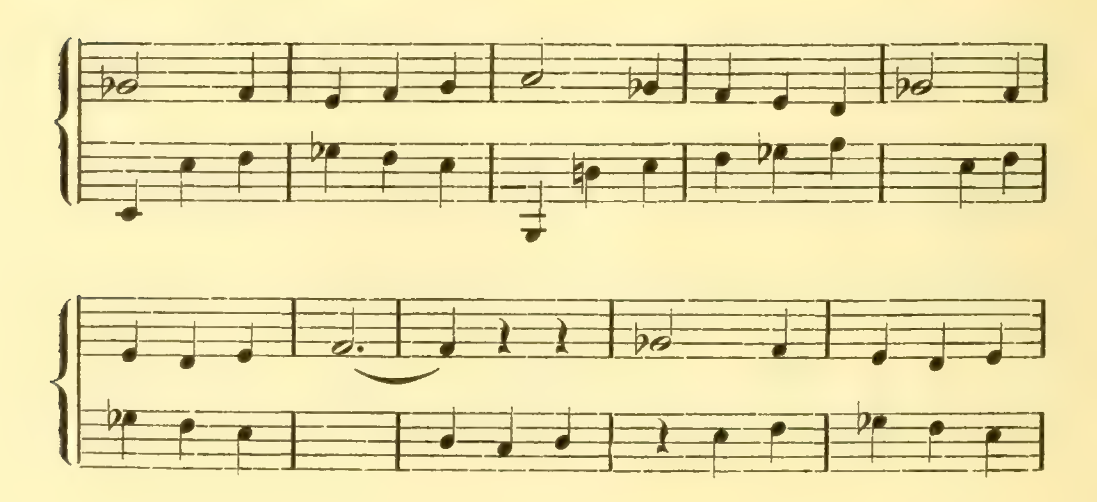


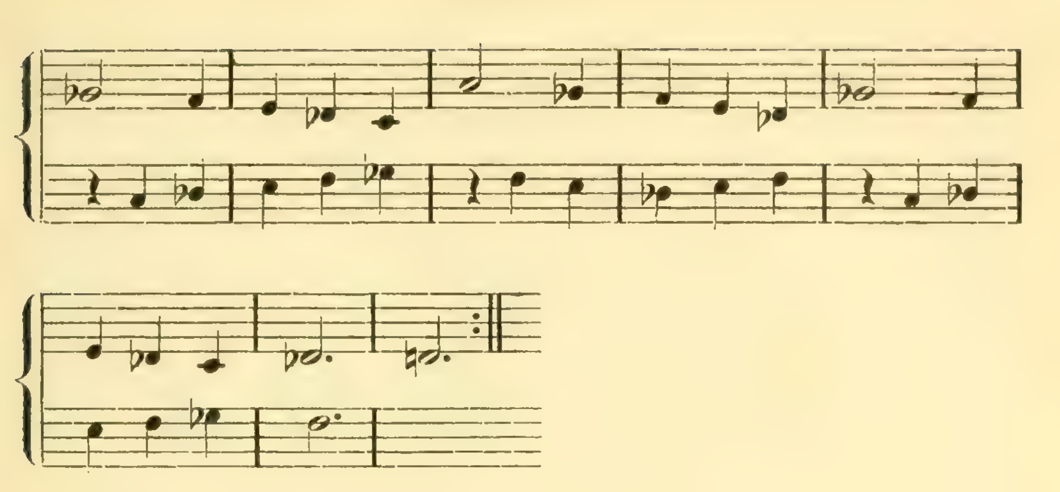
eine andere so lautet,



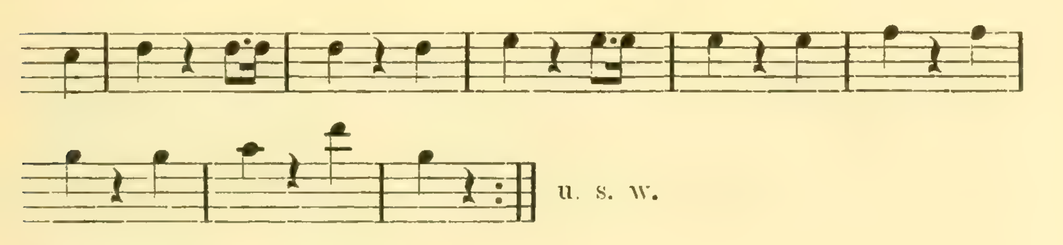
machen sich wegen ihrer Schreibweise (in lauter Viertelnoten) bemerkbar.

Auf erwähntem Bogen erscheinen später unbekannte Entwürfe, z. B. dieser





und dieser,



u. s. w.

die alle, wie aus ihrer Beschaffenheit hervorgeht, zu kleinen Stücken bestimmt waren. Ohne Zweifel sind diese Stücke in einer Bemerkung gemeint, die am Rande der letzten Seite des Bogens steht und die so lautet:

> *diverse 4 bagatelles de B.*
> *inglese ländler u. s. w.*

Der Umstand, dass der Bogen keine Skizze enthält, die auf den ersten, zweiten und letzten Satz der Sonate Op. 7 bezogen werden kann, legt die Vermuthung nahe, dass der dritte Satz der Sonate ursprünglich zu den in jener Bemerkung gemeinten Bagatellen gehören sollte und er erst später der Sonate eingefügt wurde.

Mehrdeutig ist eine andere Bemerkung, die auf der vorletzten Seite des Bogens bei der zuletzt mitgetheilten unbekannten Skizze vorkommt und welche so lautet:

> *geschrieben und gewidmet das Con. B. C. (?) als Andenken seines Aufenthalts in P.*

Der mit einem Fragezeichen bezeichnete Buchstabe erscheint als ein lateinisches C mit einem unten angefügten, nach Art einer Cedille nach vorne gezogenen Häkchen, so dass man ihn auch für ein G halten kann. Thayer (Biographie II, 9) deutet die letzten Worte auf eine Gräfin Clam Gallas und auf Prag, wo Beethoven 1796 war. Vielleicht sind die letzten Worte auch so zu lesen: das Concert Babette Ceglevich (richtig: Keglevich) als Andenken seines Aufenthalts in Pressburg*). Keine von diesen Lesungen ist wohl als unzweifelhaft richtig zu betrachten. Immerhin zeigt die Bemerkung, durch was für ein Motiv Beethoven zu einer Widmung veranlasst werden konnte.

---

*) Gewidmet sind der Gräfin B. Keglevich die Sonate Op. 7 und das Concert in C-dur Op. 15. Pressburg war der Wohnsitz des Fürsten G. Odescalchi, mit dem sich B. Keglevich im Februar 1801 vermählte.

Es mag gestattet sein, hier eine Stelle aus dem Briefe eines Neffen der Gräfin B. Keglevich einzurücken. Die Stelle lautet: »Die Sonate wurde von Beethoven für sie, als sie noch Mädchen und er ihr Lehrer war, componirt. Er hatte die Marotte — eine von den vielen — dass er, da er vis-à-vis von ihr wohnte, in Schlafrock, Pantoffeln und Zipfelmütze zu ihr ging und ihr Lectionen gab.«

XLIX.

Einige Entwürfe zum Quintett Op. 16.

Von Interesse ist ein Entwurf



zum Anfang des zweiten Satzes und ein Entwurf



zum Thema des Mittelsatzes im Rondo des Quintetts für Clavier und Blasinstrumente in Es-dur. Beachtenswerth ist die Stellung des Doppelschlagzeichens im 4. Takt der ersten Skizze. Das Zeichen ist hier so geschrieben, dass dessen Ausführung nicht zweifelhaft sein kann. Bei manchen ähnlichen Stellen, wo der Doppelschlag eben so auszuführen ist, ist das Zeichen später und erst über der nächstfolgenden Note angegeben.

L.

Entwürfe zum Trio Op. 11 und zu unbekannten Stücken.

Zwei im brittischen Museum befindliche Bogen enthalten zu Anfang unbekannte Skizzen und dann Entwürfe zum ersten und zweiten Satz des Trios für Clavier, Clarinette und Violoncell in B-dur Op. 11. Die unbekannten Skizzen nehmen den meisten Raum ein. Sie betreffen zwei Stücke. Das erste Stück



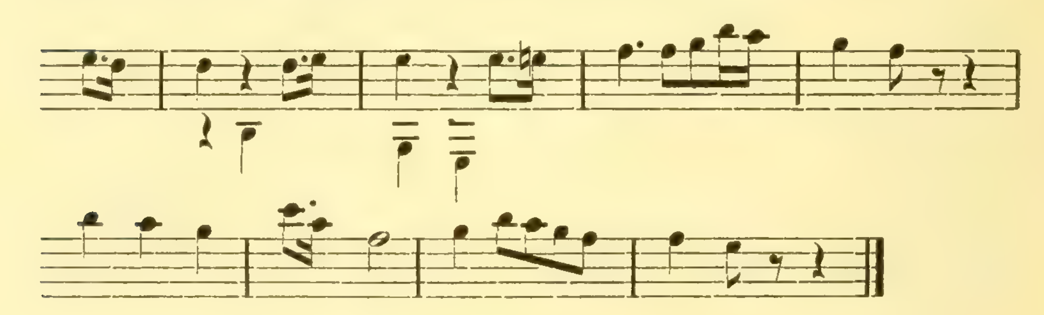
scheint in den Skizzen fertig geworden zu sein. Es ist ein lang ausgeführtes, rondoartiges Stück in G-dur für Clavier und Violoncell. Das zweite Stück (in C-moll)



hat die Form eines Sonatensatzes. Welche Instrumente Beethoven dabei im Sinne hatte, ist zweifelhaft. Immerhin können diese Arbeiten zum Beweise dienen, dass manche Compositionen unfertig in den Skizzen liegen blieben. In einer Skizze



zum ersten Satz des Trios in B-dur ist die Notation auffallend. Hat Beethoven beim 5. bis 8. Takt den Sopranschlüssel im Sinne gehabt oder an eine As-Clarinette gedacht? Und hat er im 8. Takt, als er den Bassschlüssel hinschrieb, an das Violoncell gedacht und bei den dann folgenden Noten den Violinschlüssel im Sinne gehabt? Die ersten Entwürfe zum Thema des Adagios des Trios, von denen einer so,



ein anderer so lautet,



kommen in den ersten Takten der gedruckten Form wenig nahe. Man wird hier etwas an den Anfang des Menuettes in der Sonate Op. 49 Nr. 2 (und im Septett) erinnert. Man würde wohl zu weit gehen, wollte man vermuthen, Beethoven habe den Anfang später nur deshalb geändert, um die Aehnlichkeit mit jenem Menuett zu vermeiden.

LI.

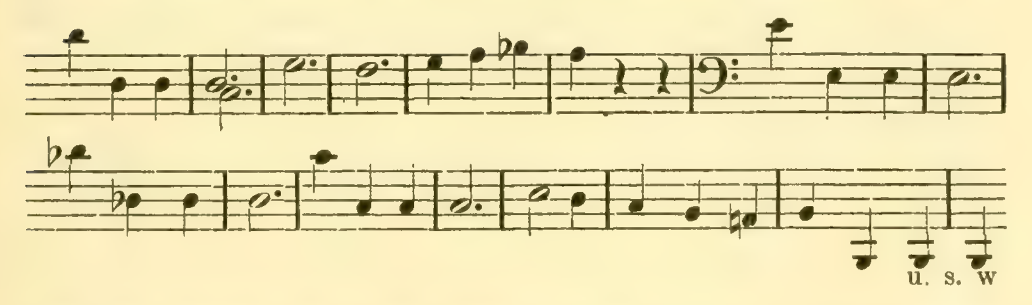
Skizzen zum Octett Op. 103.

Die anzuführenden Skizzen interessiren uns weniger an sich, als wegen eines chronologischen Ergebnisses, das sie mit sich führen.

Zwei in der königl. Bibliothek zu Berlin befindliche zusammengehörende Bogen enthalten der Reihe nach: ein unbekanntes Lied,



Entwürfe zum Menuett des Octetts für Blasinstrumente in Es-dur,



eine im letzten Satz des Trios in C-moll Op. 1 Nr. 3 benutzte Melodie*)



*) Vollständiger ist die Stelle mitgetheilt S. 26.

und das Nachspiel des Liedes »Feuerfarb'« Op. 52 Nr. 2.



Dieses Nachspiel giebt einen Anhalt. Das Lied »Feuerfarb'« war um Neujahr 1793 fertig, ob in der ersten Fassung, wo das Nachspiel anders lautet, oder mit obigem, offenbar später entstandenen Nachspiel, ist nicht gewiss.*) Jedenfalls kann nicht viel Zeit zwischen der einen und andern Fassung liegen. Da die Skizzen zum Octett früher geschrieben wurden, als jenes Nachspiel, so lässt sich als die Compositionszeit des Octetts frühestens das Jahr 1792, spätestens 1793 annehmen. Für das nach dem Octett bearbeitete, 1796 erschienene Quintett für Streichinstrumente Op. 4 bleiben also die Jahre 1793 bis 1796 übrig.

---

*) Fischenich schreibt am 26. Januar 1793 aus Bonn an Charlotte von Schiller (Charlotte von Schiller und ihre Freunde, 3. Bd. S. 100): »Ich lege Ihnen eine Composition der Feuerfarbe bei : . . . Sie ist von einem hiesigen jungen Mann, ... den nun der Kurfürst nach Wien zu Haydn geschickt hat.«

In seiner ersten Fassung ist das Lied erwähnt in »Beethoveniana« Seite 7.

LII.

Metronomische Bezeichnung der ersten elf Streichquartette.

Bei einer früher (»Beethoveniana« S. 131 f.) unternommenen Zusammenstellung der von Beethoven selbst metronomisirten Werke musste die Bezeichnung der ersten elf Streichquartette unvollständig bleiben, weil ein Exemplar des Heftchens, welches diese Bezeichnung enthält, damals nicht aufzufinden war. Dieses Heftchen ist inzwischen zum Vorschein gekommen. Es ist in Sedezformat und hat den Titel:

Bestimmung
des
musikalischen Zeitmasses
nach
Mälzel's
Metronom

Zweite Lieferung

Beethoven
sämmtliche Quartetten
von dem Author selbst bezeichnet

Wien
bei S. A. Steiner u. Comp.
No. 2812.

Das Heftchen besteht aus 12 Seiten. Jedem Quartett ist eine Seite gewidmet. Rechts stehen die thematischen Anfänge, und links die Tempi mit den metronomischen Bezeichnungen. Wir lassen die metronomischen Angaben hier folgen und verweisen in Betreff des Näheren auf das oben angeführte Buch.

Quartett in F-dur, Op. 18 Nr. 1. Erster Satz: Allegro con brio, 𝅗𝅥. = 54. Zweiter Satz: Adagio, ♪ = 138. Dritter Satz: Allegro molto, 𝅗𝅥. = 112. Vierter Satz: Allegro, ♩ = 120.

Quartett in G-dur, Op. 18 Nr. 2. Erster Satz: Allegro, ♩ = 96. Zweiter Satz: Adagio, ♪ = 72. Allegro ($\frac{2}{4}$-Takt), 𝅗𝅥 = 69. Dritter Satz: Allegro, 𝅗𝅥. = 52. Vierter Satz: Allegro molto, quasi presto, 𝅗𝅥 = 92.

Quartett in D-dur, Op. 18 Nr. 3. Erster Satz: Allegro, 𝅗𝅥 = 120. Zweiter Satz: Andante, ♪ = 92. Dritter Satz: Allegro, 𝅗𝅥. = 100. Vierter Satz: Presto, 𝅗𝅥. = 96.

Quartett in C-moll, Op. 18 Nr. 4. Erster Satz: Allegro, 𝅗𝅥 = 84. Zweiter Satz: Andante scherzoso, ♩. = 56. Dritter Satz: Menuetto, Allegretto, 𝅗𝅥. = 84. Vierter Satz: Allegro, 𝅝 = 66. Prestissimo, 𝅝 = 84.

Quartett in A-dur, Op. 18 Nr. 5. Erster Satz: Allegro, ♩. = 104. Zweiter Satz: Menuetto, 𝅗𝅥. = 76. Dritter Satz: Andante cantabile, ♪ = 100. Poco Adagio (Takt 10 vor Schluss), ♪ = 88. Vierter Satz: Allegro, 𝅝 = 76.

Quartett in B-dur, Op. 18 Nr. 6. Erster Satz: Allegro con brio, 𝅝 = 80. Zweiter Satz: Adagio ma non troppo, 𝅘𝅥𝅯 = 80. Dritter Satz: Scherzo, Allegro, 𝅗𝅥. = 63. Vierter Satz: Adagio (La Malinconia, $\frac{2}{4}$-Takt), ♪ = 58. Allegretto quasi allegro ($\frac{3}{8}$-Takt), ♩. = 88. Prestissimo (Takt 21 vor Schluss), ♩. = 112.

Quartett in F-dur, Op. 59 Nr. 1. Erster Satz: Allegro, 𝅗𝅥 = 88. Zweiter Satz: Allegretto vivace, ♩. = 56. Dritter Satz: Adagio molto, 𝅘𝅥𝅯 = 88. Molto cantabile (Takt 72 von Anfang), 𝅘𝅥𝅯 = 88. Vierter Satz: Allegro (Thème russe), ♩ = 126. Adagio ma non troppo (Takt 19 vor Schluss), ♪ = 69. Presto (Takt 9 vor Schluss), ♩ = 92.

Quartett in E-moll, Op. 59 Nr. 2. Erster Satz: Allegro, ♩. = 84. Zweiter Satz: Molto adagio, ♩ = 60. Dritter Satz: Allegretto, 𝅗𝅥. = 69. Vierter Satz: Presto, 𝅝 = 88. Più presto (26 Takte vor Schluss), 𝅝 = 112.

Quartett in C-dur, Op. 59 Nr. 3. Erster Satz: Andante con moto, ♩ = 69. Allegro vivace, 𝅗𝅥 = 88. Zweiter Satz: Andante con moto, ♩. = 56. Dritter Satz: Menuetto grazioso, ♩ = 116. Vierter Satz: Allegro molto, 𝅝 = 84.

Quartett in Es-dur, Op. 74. Erster Satz: Poco adagio, ♩ = 60. Allegro, 𝅗𝅥 = 84. Zweiter Satz: Adagio ma non troppo, ♪ = 72. Dritter Satz: Presto, 𝅗𝅥. = 100. Più presto quasi prestissimo (Alternative in C-dur), 𝅝. = 100. Letzter Satz: Allegretto con Variazioni, ♩ = 100. Un poco più vivace (zu Anfang der 6. oder letzten Variation), 𝅗𝅥 = 76. Allegro (Takt 11 vor Schluss), 𝅗𝅥 = 84.

Quartett in F-moll, Op. 95. Erster Satz: Allegro con brio, 𝅗𝅥 = 92. Zweiter Satz: Allegretto ma non troppo, ♩ = 66. Dritter Satz: Allegro assai vivace, 𝅗𝅥. = 69. Più allegro (24 Takte vor Schluss), 𝅗𝅥. = 80. Letzter Satz: Larghetto, ♪ = 56. Allegretto agitato, ♩. = 92. Allegro (Takt 43 vor Schluss — im Verzeichniss steht das Tempo: Allegro molto), 𝅝 = 92.

LIII.

Ein unvollendetes Quintett.

Im Jahre 1826 erhielt Beethoven von dem Verleger Diabelli den Antrag, ein Quintett zu schreiben. Ob es, wie man nach dem Verzeichniss des musikalischen Nachlasses Beethoven's (Nr. 173) schliessen muss, ein »Violinquintett«, oder, wie es im Briefwechsel mit Diabelli heisst, ein »Quintett für Flöte« werden sollte, ist zweifelhaft. Beethoven ging auf den Antrag ein und hat die Arbeit ziemlich weit geführt Ein Satz (Andante maestoso in C-dur) ist sogar fertig und, leider nicht in der ursprünglichen Gestalt, bei Diabelli u. Comp. gedruckt worden. (Vgl. Thematisches Verzeichniss S. 152 und »Beethoveniana« S. 79.) Die übrigen Sätze waren in den Skizzen angefangen. Eine der ersten dazu gehörenden Skizzen



findet sich in einem im Sommer 1826 gebrauchten Taschenskizzenheft, das ausserdem Arbeiten zu den letzten Sätzen der Quartette Op. 135 und 130 enthält. Später geschriebene und zahlreichere Skizzen finden sich in einem früher bei A. Schindler, jetzt in der königl. Bibliothek zu Berlin befindlichen kleinen Skizzenbuch. Die ersten 12 Seiten desselben sind beinahe ausschliesslich dem Quintett gewidmet. Dieser Anfang (Seite 6)



scheint für den ersten Satz, dieser (S. 12)



für das Scherzo und dieser (S. 5),



der später (S. 8) so



geändert erscheint, für den letzten Satz bestimmt gewesen zu sein. Von einer Verwendung der Flöte ist in den Skizzen nichts zu sehen. Es scheint demnach, dass es auf ein Streichquintett abgesehen war. Beethoven ist über der Arbeit gestorben. Das zuletzt erwähnte Skizzenbuch ist von Seite 13 an leer. Nach der letzten Skizze (S. 12),



die jedoch nicht zum Quintett zu gehören scheint, ist von Schindler's Hand bemerkt: »Dies hier auf dieser Seite sind die letzten Noten, die Beethoven ungefähr 10 bis 12 Tage vor seinem Tode in meinem Beisein geschrieben.«

LIV.

Der erste Entwurf zum Finale des Quartetts Op. 130.

Bekanntlich wurde Beethoven in Folge der ungünstigen Aufnahme, welche die ursprünglich das Finale des Quartetts in B-dur Op. 130 bildenden Fuge Op. 133 bei der ersten Aufführung (am 21. März 1826) fand, bewogen, ein anderes Finale zu schreiben. Diese Arbeit wurde begonnen, als er im Sommer 1826 mit dem Quartett in F-dur Op. 135 beschäftigt war. Das zuerst dazu bestimmte Thema



zeigt gar keine Aehnlichkeit mit dem uns bekannten. Ob es zu bedauern ist, dass jener Ansatz verworfen wurde und einer andern Arbeit Platz machte? Wenigstens ist ein Keim zu dem Humor, der sich im jetzigen Finale entfaltet und durch den es so einzig da steht, darin nicht zu finden. In der Ueberschrift hat sich Beethoven verschrieben. Das Quartett in B-dur ist von den letzten sechs Quartetten der Entstehung nach das dritte.

LV.

Eine Bagatelle in A-moll.

Vor mehreren Jahren ist ein Clavierstück in A-moll erschienen, das im Autograph überschrieben ist: „Für Elise am 27. April zur Erinnerung von L. v. Bthvn.“ In einer Ausgabe ist 1808 als das Jahr der Composition angegeben. Worauf sich diese letztere Angabe gründet, ist nicht gesagt. Haltbar ist sie nicht.

Ein Bogen enthält auf der ersten Seite und auf den obersten Systemen der vierten Seite den mit der gedruckten Form ziemlich übereinstimmenden Anfang und Schluss jenes Clavierstücks,



auf der zweiten Seite eine Bemerkung

Der Tod könnte ausgedrückt werden durch eine Pause

und Entwürfe zu einem ungedruckten Marsch in F-dur,



auf der dritten Seite und auf den unteren Systemen der vierten Seite wieder Entwürfe zu jenem Marsch. Dass viel Zeit zwischen dem Niederschreiben der angeführten verschiedenen Stellen vergangen sei, ist nicht anzunehmen. Die zum Clavierstück gehörenden Stellen können höchstens einige Monate vor den Entwürfen zum Marsch geschrieben sein. Letzterer hat in einer Abschrift aus dem Nachlass des Erzherzogs Rudolf die Aufschrift: »Marsch für S. K. Hoheit den Erzherzog Anton von Ludwig van Beethoven 1810 Baaden am 3ten Sommermonath« (Juni). Die auf der zweiten Seite vorkommende Bemerkung bezieht sich auf Egmont (vgl. Partitur S. 71), mit welchem Werke Beethoven im Frühjahr 1810 beschäftigt war. Hieraus ergiebt sich als die Compositionszeit des Clavierstücks die erste Hälfte, genauer (mit Heranziehung des auf dem Autograph angegebenen Datums): der 27. April des Jahres 1810.

Besagter Bogen ist von Beethoven mit andern Bogen, die ebenfalls Arbeiten zu kleinen Stücken enthalten, zusammengelegt worden, und hat der erste davon die Ueberschrift »Bagatellen« erhalten. Die vorkommenden Stücke sind zum Theil als Bagatellen (in Op. 119 und 126) gedruckt worden. Die Bezeichnung des Stückes in A moll als »Bagatelle« ist also zu vertreten.

LVI.

Skizzen zur Symphonie in C-moll und zu einigen anderen Werken (Op. 61, 69).

Von den auf vorhandenen losen Bogen und Blättern vorkommenden Skizzen zur Symphonie in C-moll sind, ausser den bereits an einem andern Orte mitgetheilten,*) einige des Heraushebens und der Beachtung werth.**)

Eine in ihrem weitern Verlauf der gedruckten Form nahe kommende Skizze zum Anfang des dritten Satzes



zeigt in ihrem Anfang eine auffallende Abweichung von der gedruckten Form. Der Anfang des Themas ist nach vorne verlängert. In Folge dieser Verlängerung macht sich das Taktgewicht, welches das Thema mit seinem zu zweitaktiger Gliederung geneigten Rhythmus verlangt, gleich beim Eintritt fühlbarer, als es im Druck der Fall ist. Im Druck erscheinen die ersten vier Noten des Themas im Auftakt. Beethoven hat

---

*) S. Beethoveniana S. 10 f. und 62 f.

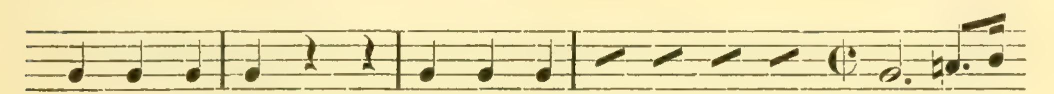
**) Die meisten von den in diesem Artikel benutzten Blättern befinden sich in der königl. Bibliothek zu Berlin.

später die in der Skizze stehenden Vortakte vielleicht aus dem Grunde entfernt, weil sie, als ein unnöthiger Ballast, als nicht wesentlich zum Thema gehörend und ausser ihm stehend, dasselbe in seiner melodischen Bildung beeinträchtigt haben würden. Bei der ersten Wiederholung des Themas nach dem Trio lag die Sache anders. Hier ist einer von jenen Vortakten stehen geblieben.

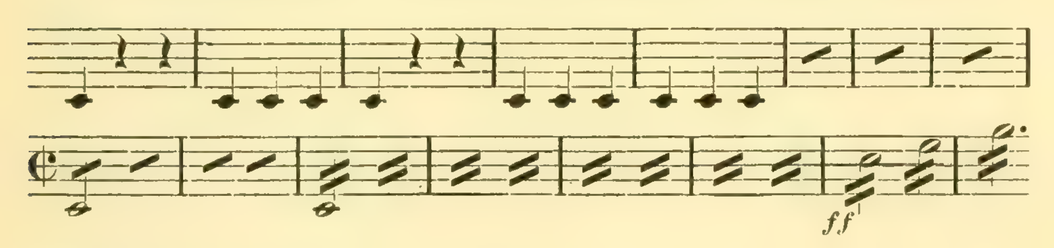
Ursprünglich sollte der dritte Satz so



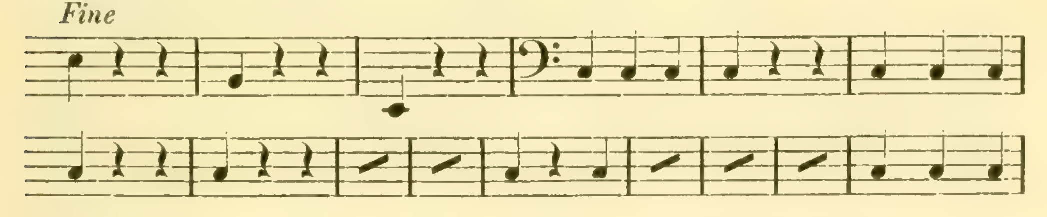
schliessen, und sollte der vierte Satz ohne Ueberleitung eintreten. Diese Ueberleitung, welche also später ins Auge gefasst wurde, ist wiederholt und verschieden entworfen worden. Hier einer der ersten Entwürfe dazu.



Von den später versuchten Fassungen legen wir diese



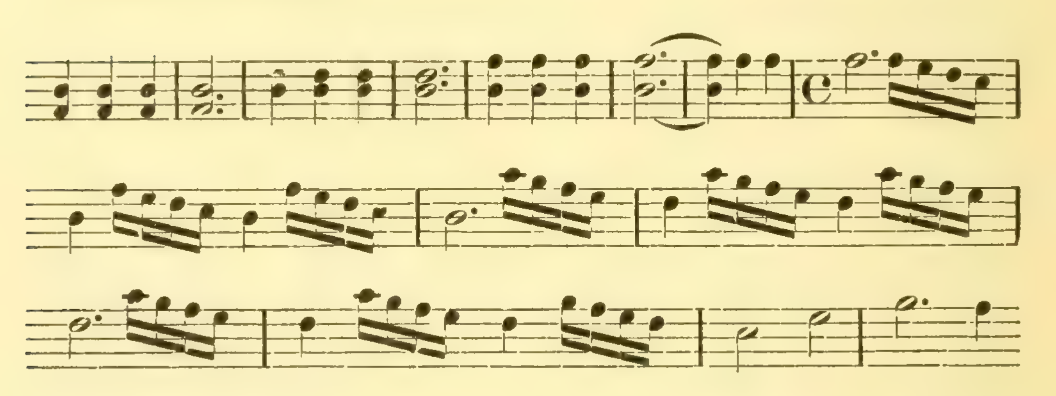
und diese vor.*)



*) Die letzte von diesen Stellen ist einer Skizze entnommen, welche vom 2. Theil des Trios des 3. Satzes bis weit in den 4. Satz hinein reicht und, mit Ausnahme eines Theils der oben ausgezogenen Stelle, fast ganz und im Wesentlichen mit der gedruckten Fassung übereinstimmt. Daraus ist zu schliessen, dass, als die Skizze geschrieben wurde, die ganze Symphonie in ihren Hauptzügen fertig skizzirt war.



Dieser Entwurf



scheint zur zweiten Ueberleitung (inmitten des letzten Satzes) zu gehören. In allen diesen Skizzen ist von dem Orgelpunkt auf Quint und Octav, den Beethoven in der Partitur vor dem Finale angebracht hat, nichts zu sehen. Erst ganz zuletzt ist Beethoven auf die jetzige Fassung gekommen, und es ist möglich, dass er, als er das Werk in Partitur schrieb, noch an

der Stelle änderte. Diese Möglichkeit wird aus dem zunächst Mitzutheilenden von selbst hervorgehen. Damit haben wir den Beweis, dass die mehr eigenartig als schön zu nennende Ueberleitung zum letzten Satz nicht ein Werk der ersten Conception, vielleicht das Ergebniss späterer Reflexion war.

Auf dem obersten und untersten System der ersten zwei Seiten eines ursprünglich zur Partitur der C-moll-Symphonie bestimmten Bogens steht eine der 1. Violine



und eine dem Contrabass zugedachte Stelle aus der Ueberleitung vom dritten zum vierten Satz der Symphonie. Die Stelle des Contrabasses stimmt mit dem Druck überein, die der 1. Violine aber nicht. Warum Beethoven den Bogen verwarf, wissen wir nicht. Man kann vermuthen, er habe sich verschrieben, oder es sei ihm eine andere Fassung der Stelle eingefallen. Wir nehmen das Letztere an. Später fand der Bogen eine andere Verwendung. Auf der dritten Seite desselben stehen 29 Takte aus dem letzten Satz der G-moll-Symphonie von Mozart. Diese Nachbarschaft ist eine Verrätherin. Sie verräth, dass die ersten neun Noten des Themas des dritten Satzes von Beethoven's C-moll-Symphonie, der Tonfolge (nicht dem Rhythmus und der Tonart) nach, ganz dieselben sind, wie die ersten neun Noten des Themas des letzten Satzes von Mozart's G-moll-Symphonie. Ob Beethoven die Aehnlichkeit bemerkt hat? — Ferner finden sich auf den mittleren Systemen der 2. Seite jenes Bogens, also zwischen den zur Ueberleitung vom dritten zum vierten Satz der C-moll-Symphonie gehörenden Stellen, Entwürfe zur Composition des Goethe'schen Liedes »Sehnsucht« (»Nur wer die Sehnsucht kennt«). Einer dieser Entwürfe



betrifft die zweite von den vier zu jenem Liede componirten und herausgekommenen Melodien. Dieses Zusammentreffen trägt zu einer genaueren Bestimmung der Compositionszeit der C-moll-Symphonie bei. Die vier Melodien waren nach dem dem Originalmanuscript beigefügten Datum, am 3. März 1808 fertig. Jener Entwurf muss früher geschrieben sein, da inzwischen noch die dritte und vierte Melodie des Liedes geschrieben werden mussten. Als der Entwurf geschrieben wurde, war, wie aus jenem Zusammentreffen hervorgeht, die Symphonie in den Skizzen ganz, in der Reinschrift bis zu Ende des dritten Satzes fertig. Berücksichtigt man nun, dass einige Zeit zwischen der Ausscheidung jenes Bogens und der Reinschrift der vier Melodien vergehen musste und dass nicht sehr viel Zeit vergehen konnte, bis das Finale der Symphonie in Partitur fertig geschrieben war: so wird man nicht anstehen, die Beendigung der C-moll-Symphonie spätestens in den März 1808 zu setzen. Die Möglichkeit, dass sie schon 1807 fertig wurde, ist damit nicht ausgeschlossen. Das Ergebniss, zu welchem andere Skizzen geführt haben (vgl. »Beethoveniana« S. 16 u. 69), lässt sich mit dem hier gewonnenen in Einklang bringen.

Skizzen zur Symphonie in C-moll treffen einerseits zusammen mit Skizzen zum Violinconcert, andererseits mit Arbeiten zur Sonate für Pianoforte und Violoncell in A-dur.

Einige zusammengehörende Bogen bringen auf einer Seite zuerst einen abgebrochenen Entwurf





zum Anfang des ersten Satzes der Symphonie in C-moll und gleich darauf Entwürfe

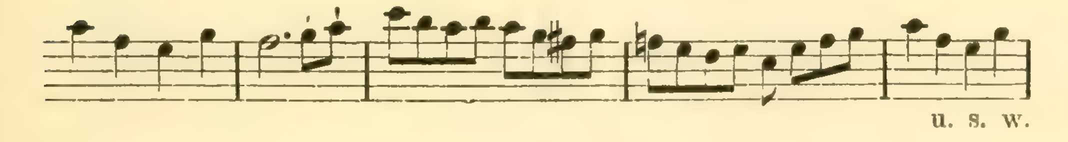


zum ersten Satz des Violinconcertes, zwischen denen auch das Thema



des letzten Satzes desselben Werkes zum Vorschein kommt.

Auf zwei andern zusammengehörenden Bogen erscheinen zuerst Entwürfe



zum letzten Satz der Sonate für Pianoforte und Violoncell in A-dur und dann der gedruckten Form nahe kommende Entwürfe



zum zweiten Satz der Symphonie in C-moll.

Das Violinconcert, das, wie die Skizze zeigt, damals noch nicht weit gediehen war, war, nach der Ueberschrift des Autographs, im Jahre 1806 fertig und soll, nach einer Angabe C. Czerny's,*) »in sehr kurzer Zeit« componirt worden sein. Die Sonate Op. 69 wurde begonnen 1807 und war im Anfange des Jahres 1808 fertig. Die ersten Züge zur Symphonie in C-moll geschahen, so viel bekannt ist, im Jahre 1803. Fertig war sie, wie vorhin angegeben, spätestens im März 1808. Beethoven hat also mehrere Jahre und, wie die Skizzen ergeben, mit Unterbrechungen daran gearbeitet.

Als beachtenswerth ist noch anzuführen ein früherer



und ein späterer Entwurf



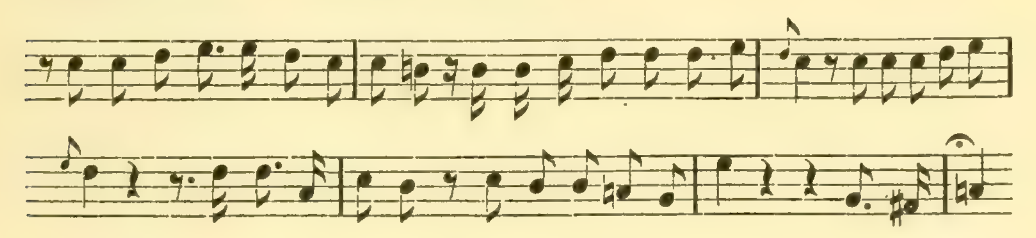
zum Scherzo der Sonate Op. 69. Beide abgebrochene Entwürfe kommen wieder auf andern Blättern vor.

*) Pianoforte-Schule, 4 Theil, S. 117. Bei der von Czerny angegebenen Jahreszahl (1808) ist wohl ein Druckfehler anzunehmen.

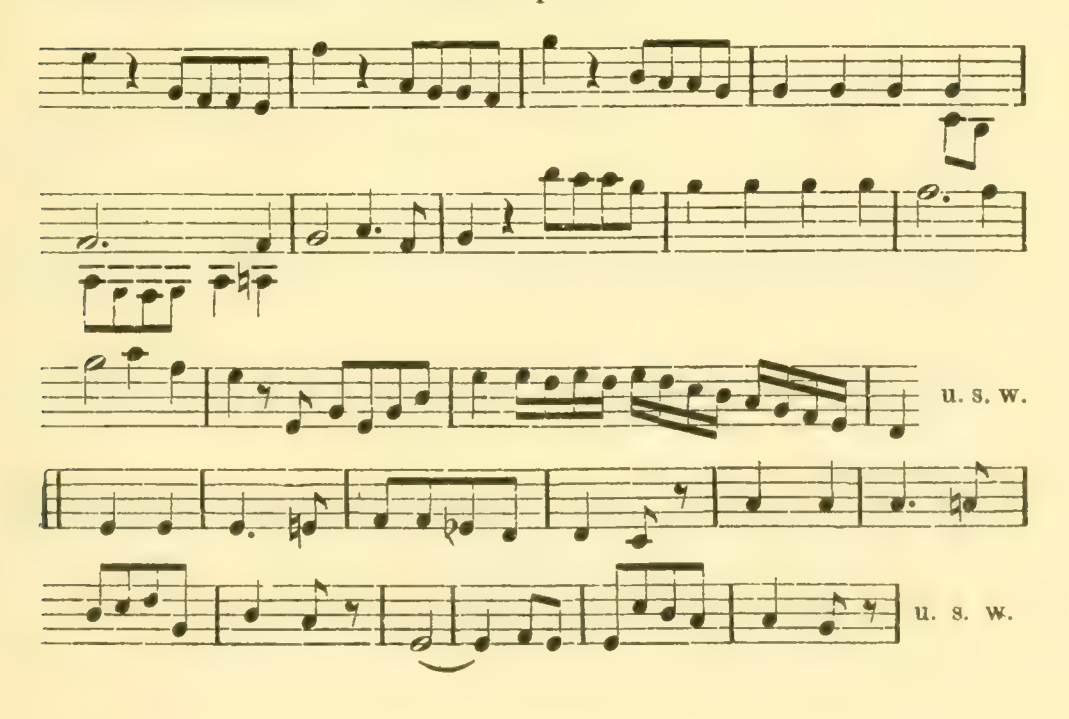
LVII.

Skizzen zur »Adelaide« und zu einigen andern Stücken.

Auf einem in der königl. Bibliothek zu Berlin befindlichen Blatte finden sich Entwürfe zum Recitativ des Bürger'schen Liedes »Seufzer eines Ungeliebten«



und zu den ersten zwei Sätzen des Sextetts für Streichinstrumente und Hörner in Es-dur Op. 81b.



Erstere Entwürfe kommen der gedruckten Form wenig, letztere sehr nahe. Ferner finden sich auf einem im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrten Blatte Entwürfe zu dem Schluss des zu jenem Bürger'schen Liede gehörenden Liedes »Gegenliebe«

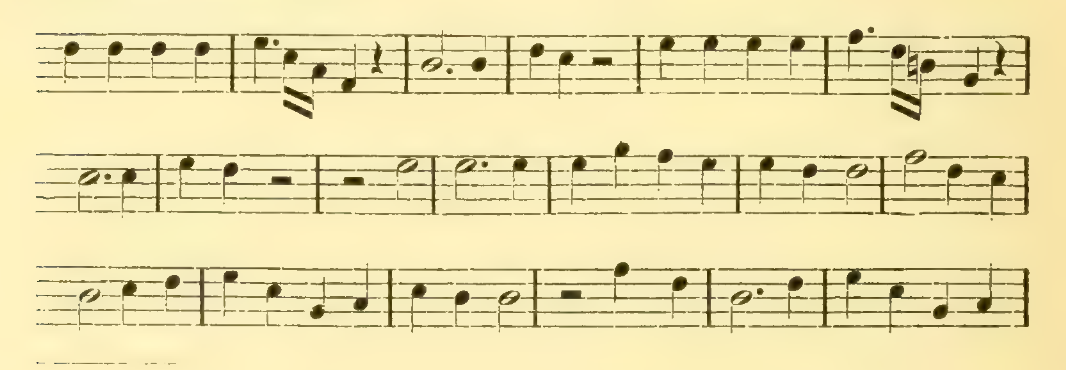


und zur »Adelaide«.

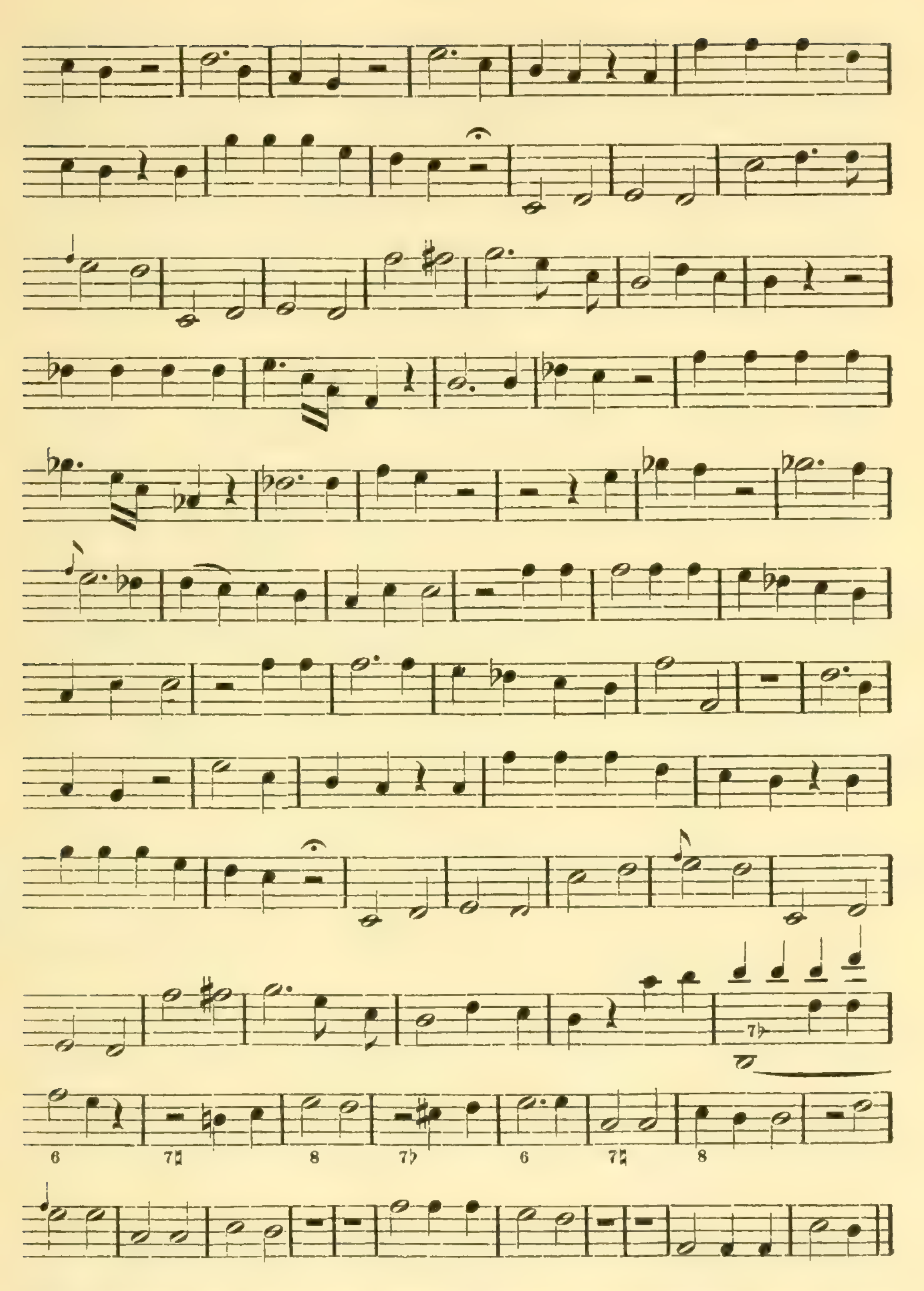


Aus der Beschaffenheit dieser Skizzen geht hervor, dass das Lied »Gegenliebe« damals bald fertig, die »Adelaide« jedoch erst im Entstehen begriffen war. Da nach andern Ermittelungen die Composition, d. i. die Vollendung der »Adelaide« in die erste Hälfte des Jahres 1795 zu setzen ist, so ist als die wahrscheinliche Compositionszeit der andern in den Skizzen berührten Stücke, nämlich des Sextetts Op. 81 b und des Doppelliedes »Seufzer eines Ungeliebten und Gegenliebe«, eine etwas frühere Zeit, also 1794 oder Anfang 1795 anzunehmen.

Skizzen zur »Adelaide« finden sich nur auf einzelnen zerstreuten Blättern. Die meisten Skizzen sind kurz. Von den grösseren ist eine auf den ganzen zweiten Theil sich beziehende die anziehendste*).



*) Die Skizze befindet sich im brittischen Museum.



Die Skizze ist eine von den zuletzt geschriebenen und ohne Text. Letzterer lässt sich aber leicht unterlegen. Skizze und Druck treffen bei den Hauptpunkten zusammen und gehen dann wieder auseinander. Man wird bemerken, dass in der

Skizze das Vorspiel ohne Auftakt erscheint. Von den andern Abweichungen lassen sich folgende hervorheben. Die gleich nach dem Vorspiel eintretende Melodie ist im Druck um einige Takte verlängert worden und hat dadurch mehr Schwung bekommen. Am Schluss dieser Melodie und im weiteren Verlauf leidet die Skizze an einigen Wiederholungen, die im Druck vermieden sind. Die in der Skizze im 13. Takt eintretende Phrase wird nach vier Takten mit unwesentlicher Aenderung auf gleicher Stufe wiederholt; im Druck erfährt sie bei der Wiederholung eine eingreifende Aenderung. Im 33. und 34. Takt der Skizze wird eine Stelle vom Pianoforte in derselben Lage gebracht, in der sie vorher vorkommt; im Druck wird sie bei ihrer Wiederholung eine Quarte höher gelegt. In der Stelle in B-moll werden in der Skizze (Takt 52 f.) einige Schritte unverändert, im Druck variirt wiederholt. In Folge dieser und anderer kleinen, feinen Aenderungen, welche der Druck aufweist, sind die Mittelpartien mehr herausgehoben worden und hat das Ganze mehr Colorit bekommen. Der Schluss ist im Druck neu componirt, und nur die letzten Noten der Skizze sind beibehalten. Die Aenderungen sind ein Beweis, wie streng Beethoven bei der Arbeit war. Sie sind von der Art, dass man der Ansicht wird, Beethoven habe sich dabei weniger von der freien schöpferischen Phantasie, als von dem, was man im engeren aesthetischen Sinne Geschmack nennt, leiten lassen.

Erwähnenswerth sind auch zwei Stellen, welche auf einer leer gebliebenen Seite des Manuscriptes der ungedruckten, spätestens 1797 entstandenen Variationen für Blasinstrumente über ein Thema aus »Don Giovanni« sich verzeichnet finden und von denen eine



auf die »Adelaide«, die andere



auf das Lied »La partenza« zu beziehen ist. Für eigentliche Skizzen kann man die Stellen nicht nehmen. Dafür sind sie zu kurz; auch spricht ihr vereinzeltes Vorkommen dagegen. Die erste Aufzeichnung lässt sich als die nachträglich versuchte Aenderung einer früher anders lautenden Stelle betrachten. In den Druck ist die Aenderung nicht übergegangen. Wenn man der andern Stelle, wie sie oben notirt ist, die dazu gehörenden Worte

Io vivrò sempre in pene,
io non avrò più bene.

unterlegt, so kommen zwei Fehler zum Vorschein. Der erste Fehler ist, dass die zweite Sylbe des Wortes vivrò ein schlechtes Taktglied bekommt; der andere, dass das Wort non auf eine gute Taktzeit fällt und daher, den andern Worten gegenüber, zu sehr betont ist. Beide Fehler sind im Druck vermieden, und gewiss war Salieri an deren Beseitigung betheiligt. Vgl. »Beethoven's Studien«, I. 227.

LVIII.

Ein Skizzenheft aus dem Jahre 1824.

Dasselbe befindet sich, einem andern Hefte beigebunden, in der königl. Bibliothek zu Berlin und besteht aus 30 Blättern in Querformat mit theils 12, theils 16, theils 8 Notenzeilen auf der Seite. Die nicht nur in der Rastrirung, sondern auch in der Farbe des Papiers verschiedenen Blätter waren, bevor sie, ohne Zweifel von Beethoven selbst, zu einem Hefte vereinigt wurden, an mehreren Stellen beschrieben. Dieser Umstand macht es rathsam, die vor der Heftung und zu verschiedener Zeit geschriebenen Skizzen und Aufzeichnungen von den nach der Heftung und in chronologischer Folge geschriebenen in der Betrachtung zu trennen.

Als der früheren Zeit angehörend sind zu erwähnen: ein Entwurf zum ersten Satz der neunten Symphonie; Andeutungen



zu einem vierhändigen Clavierstück;*) Reihen von Sext- und Quartsext-Accorden u. dgl. und (auf der andern Seite) eine

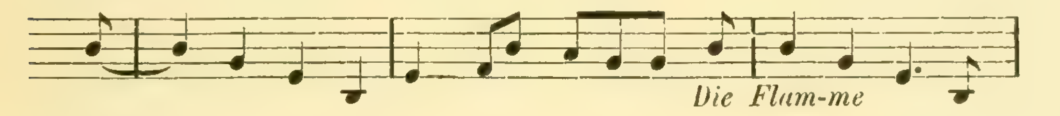
---

*) Die Arbeit, zu der Beethoven hier ansetzt, ist nicht zur Ausführung gekommen, wenn auch in Briefen wiederholt von einer solchen die Rede ist. L. Nohl (Biogr. III, 855) erwähnt eines am 7. August 1819 von Beethoven geschriebenen Briefes, in dem es sich

von fremder, anscheinlich von eines Knaben Hand geschriebene, den Quintsext-Accord betreffende Uebung aus Türk's »Kurze Anweisung zum Generalbassspielen« (1. Ausg., § 132, S. 181)*); ein Ansatz



zu einer dritten Messe; ein mit der gedruckten Form nicht ganz übereinstimmender Entwurf



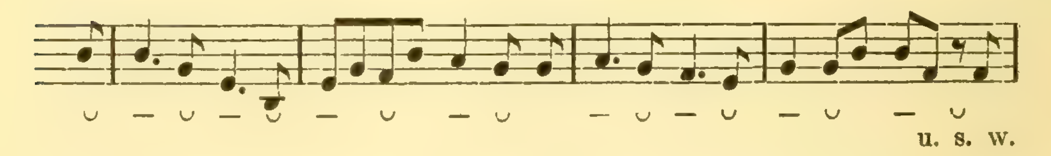
---

um eine vierhändige Sonate in F handelt. Dass die obige Skizze nicht dieser Sonate gelten kann, geht aus der Verschiedenheit der Tonarten hervor. Die Tonart der Skizze ist entweder Es-dur oder E-dur. Schindler theilt mit (Biogr. II, 95), Beethoven habe i. J. 1824 von dem Verleger Diabelli den Antrag erhalten, eine vierhändige Sonate zu schreiben und Beethoven habe diesen Antrag angenommen. Am 24. August 1824 schreibt Beethoven an Diabelli u. Comp.: »Es war mir nicht möglich, Ihnen eher zu schreiben. Sie wünschen eine grosse 4händige Sonate. Es liegt zwar nicht in meinem Wege d. g. zu schreiben, aber ich will Ihnen gern meine Bereitwilligkeit hierin zeigen, und werde sie schreiben.« In einem späteren Briefe an die Verlagshandlung schreibt Beethoven, sie würde »die 4händigen Sonaten ganz gewiss« von ihm erhalten. Dem Verleger Schlesinger schreibt Beethoven am 15. Juli 1824 von einer vierhändigen Claviersonate. Dass Beethoven im Sinne hatte, ein solches Werk zu componiren, kann demnach nicht bezweifelt werden. Ausser der oben mitgetheilten Skizze findet sich aber in den uns bekannten Skizzenbüchern aus der späteren Zeit nichts, was auf eine solche Composition bezogen werden könnte.

*) Das Blatt, das diese Aufzeichnungen enthält, war offenbar ursprünglich für den Unterricht bestimmt. Der Schüler war Beethoven's Neffe, Karl, und der Lehrer war der Oheim selber. Die Seite, auf der die von Beethoven geschriebenen Accorde stehen, erscheint verkehrt eingeheftet, so dass man, wenn man sie lesen will, das Heft umwenden muss.



zum Opferlied Op. 121b; ein Entwurf



zum Anfang desselben Liedes, aber ohne Text und mit metrischer Bezeichnung, wobei zu bemerken ist, dass letztere zuerst hingeschrieben wurde und dass es diesem Umstande zuzuschreiben ist, wenn, wie man es an einigen Stellen in dem mitgetheilten Bruchstück sehen kann, das Zeichen der Kürze nicht immer an der richtigen Stelle angebracht ist; einige Versuche

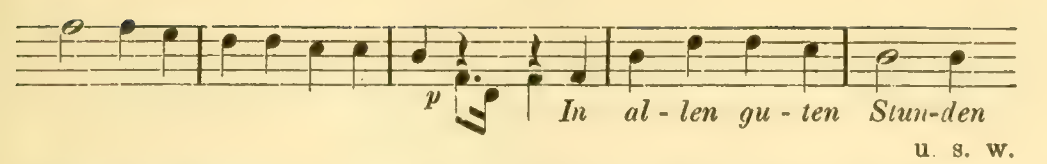


im Fünfvierteltakt; Entwürfe



zu einer Bach-Ouverture; ein mit der gedruckten Fassung nicht ganz übereinstimmender Entwurf



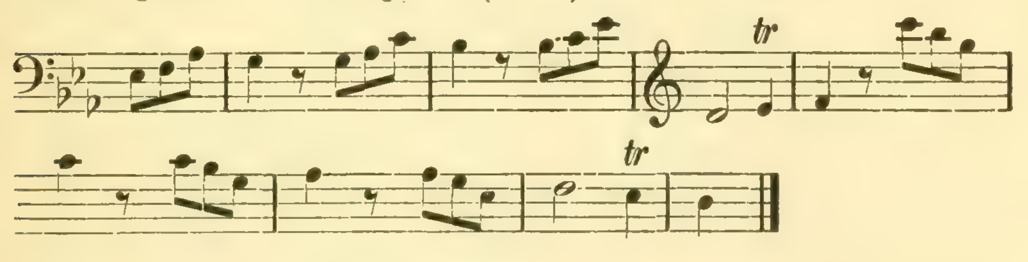


zum Bundeslied Op. 122; endlich wieder ein Ansatz (in Des-dur)

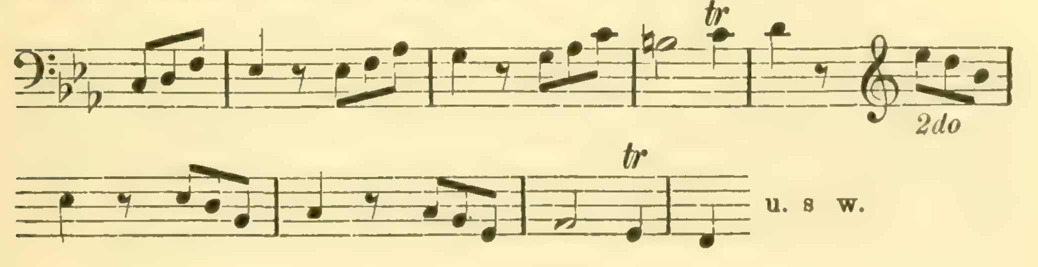


zu einem für die dritte Messe bestimmten Dona nobis pacem.

Die nach der Heftung geschriebenen und ins Jahr 1824 zu setzenden Skizzen betreffen ausschliesslich Compositionen für Streichquartett. Zuerst (S. 1 bis 42) erscheinen Skizzen zum dritten Satz des Quartetts in Es-dur Op. 127. Die ersten Skizzen sind auf die Bildung des Hauptthemas gerichtet. Sie sind kurz, sind flüchtig geschrieben und geben kein deutliches Bild. Das in ihnen gewählte Motiv zeigt wohl hin und wieder eine Aehnlichkeit mit dem in der gedruckten Partitur vorkommenden, jedoch erscheint es auch anders. Der Vordersatz des achttaktigen Themas bewegt sich zwar ungefähr eine Octave aufwärts, der Nachsatz abwärts, und ist letzterer wenigstens in einer Skizze einer andern Stimme übergeben als ersterer, jedoch wird der Nachsatz nicht, wie es in der Partitur der Fall ist, durch Umkehrung des Vordersatzes gewonnen. Dieser Schritt geschieht erst später (S. 32).



Gleich darauf wählt Beethoven

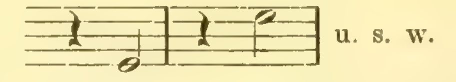


die Tonart der Parallele zur Aufstellung des Themas, und hier (S. 34)



erscheint letzteres in der Lage, in der es im Druck gebracht wird. Es scheint also, dass Beethoven erst im Verlauf der Arbeit auf den Gedanken kam, das Mittel der Umkehrung zur Bildung des Nachsatzes anzuwenden und letzteren einer andern Stimme zu übergeben.

Einige der später geschriebenen Skizzen bringen Erscheinungen, die über das in der Partitur erreichte Ziel hinausgehen. So ist z. B. in einer auf vier Systemen geschriebenen Skizze (S. 42) jedem der vier Instrumente theils ein eigenes Motiv, theils eine besondere Notengattung übergeben, die es acht Takte hindurch beibehalten und fortführen soll. Die erste Violine bekommt in jedem Takt



eine Viertelpause und eine Halbnote, die zweite Violine hat



eine aus dem Hauptmotiv entstandene Klausel, die Viola bekommt durchweg Viertel- und das Violoncell Achtelnoten. Dabei stehen folgende Bemerkungen:

> *alle 4 Stimmen auf eine jede un altrum cantum —*
> *bei jeder Wiederholung alle 4 St. umgewandt.*

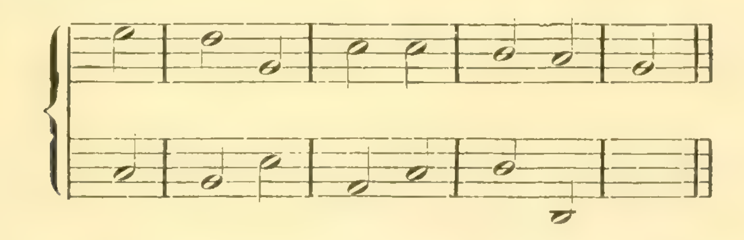
Wenn Beethoven unter dem letzten Worte, wie wir annehmen, verstand: versetzt oder verwechselt (nicht: mit oder ohne Verwechslung der Stimmen in Gegenbewegung aufgestellt), so hatte er es auf den vierfachen Contrapunkt abgesehen.

Etwas räthselhaft sind die rhythmischen Versuche, welche Beethoven (S. 42) in vier abgebrochenen Skizzen



mit einem Motiv anstellt. Sie können nur der Stelle kurz vor Eintritt des Trios (Presto) und der Coda gelten. Jedoch ist anzunehmen, dass die Umgebung, in der sie sich Beethoven dachte, damals eine andere war, als auf die wir sie jetzt beziehen.

Inmitten der Entwürfe zum Quartettsatz finden sich (S. 3 bis 43) Entwürfe zum zweiten Satz desselben Quartetts, über welche bereits anderwärts berichtet ist*), und (S. 9) zwei Choralzeilen, von denen eine



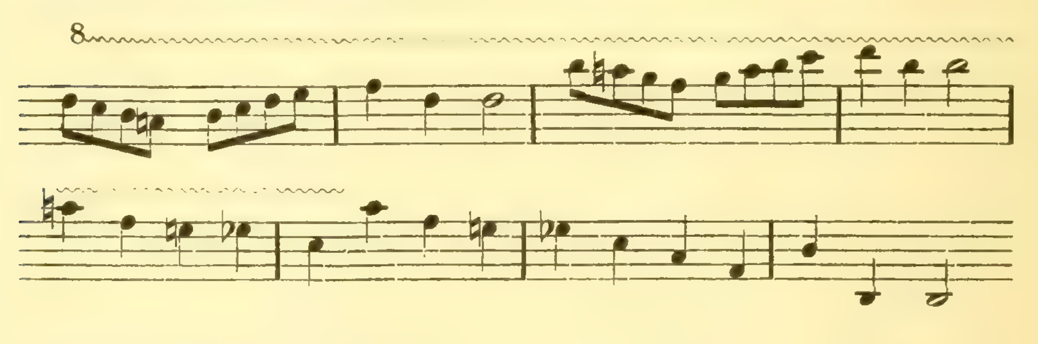
nicht figurirt, die andere etwas figurirt ist. Der Gedanke, mit dem sich Beethoven in diesen letzten Ansätzen beschäftigt, ist bald darauf in anderer Weise zur Ausführung gekommen.

*) Siehe den Artikel XXII.

Später (S. 43 bis 55) erscheinen Entwürfe zum letzten Satz des Quartetts Op. 127. Das Thema hatte anfangs, wie diese zwei Skizzen zeigen,



eine kürzere Fassung, als es jetzt hat. Anführen lässt sich noch eine verworfene, ursprünglich zur Mittelpartie desselben Satzes bestimmte Skizze (S. 53)



und ein Entwurf (S. 54),



dessen Fassung mit einigen Aenderungen beibehalten wurde.

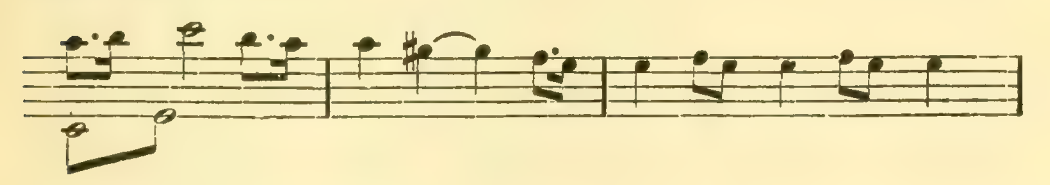
Bald nach Beginn dieser Arbeit geschahen auch die ersten Züge zum ersten Satz des Quartetts in A-moll Op. 132. Zuerst wird zum Hauptthema angesetzt. Auf die Bildung derselben sind mehrere, meistens abgebrochene Skizzen gerichtet, z. B. diese



mit einer später geschriebenen Variante,



dann diese (S. 46),



diese (S. 46)



diese (S. 47)



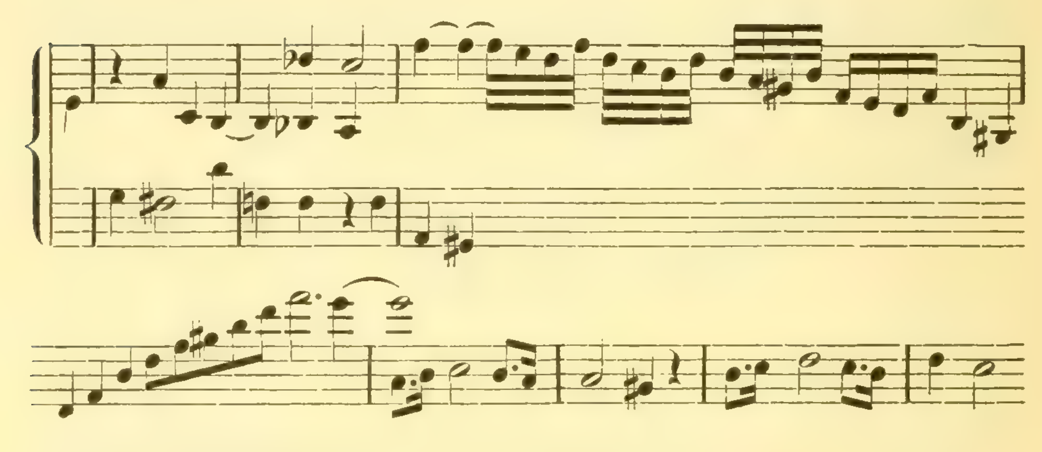
und diese (S. 57).



Ansätze, die auf die Einleitung bezogen werden können, finden sich hier (S. 52),



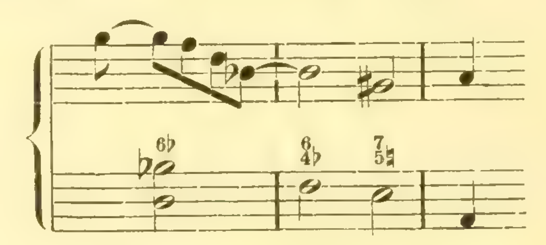
hier (S. 56)



und hier (S. 57),



wo das gesuchte Motiv gefunden ist. Zur Auffindung desselben können andere Skizzen beigetragen haben. Hiervon später. Aus den übrigen Skizzen heben wir eine (S. 57) aus



wegen ihres Beethoven'schen Zuges und weil man in ihr das Embryo zu einer in der Partitur ganz anders gefassten Stelle (Takt 10 bis 12) des Allegros sehen kann.

Nun wird auch bald zu andern Sätzen desselben Quartetts angesetzt. Der letzte Satz sollte ursprünglich diesen Anfang (S. 49)



bekommen. Gleich darauf (S. 49)

erscheint das wirklich gewählte Thema, jedoch mit merklichen Abweichungen von der gedruckten Form.*) Dieser Anfang (S. 50)



war dem zweiten und dieser (S. 51)



*) Eine früher geschriebene Skizze, welche Anklänge an das Thema enthält, ist S. 180 angeführt.

dem dritten Satz zugedacht. Der ersten Intention nach sollte also, so ist aus den Skizzen zu entnehmen, das Quartett aus vier Sätzen bestehen.

Noch ist von einer Erscheinung Kenntniss zu nehmen. Unmittelbar vor und nach der zuerst mitgetheilten Skizze zur Einleitung des Quartetts in A-moll ist (S. 52)



ein Fugenthema in zwei verschiedenen Fassungen verzeichnet, und zwar stehen diese drei erwähnten Skizzen im Raume dreier Notenzeilen übereinander. Dasselbe Fugenthema wird bald darauf (S. 53)



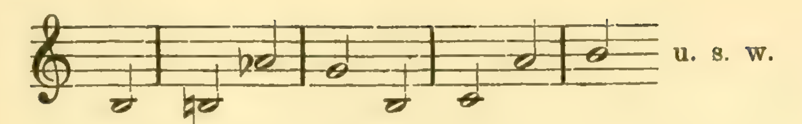
nochmals in anderer Lage aufgestellt. Das skizzirte Fugenthema kann für keine der Arbeiten, die Beethoven damals vorhatte oder an die er denken konnte, bestimmt gewesen sein. Wir müssen also jene Skizzen, wie so manche andere, für Aufzeichnungen halten, die vor der Hand keine Bestimmung hatten. Unbenutzt liegen geblieben sind sie aber nicht. Es ist aus ihnen später das Thema der Quartettfuge Op. 133 hervorgegangen. In den diese Fuge betreffenden Skizzen wird das Thema zuerst in einer Fassung



aufgestellt, die über dessen Abstammung und über die Herübernahme aus dem vorliegenden Heft keinen Zweifel lässt. Später wird es so



und so



und noch anders verändert, bis die endgiltige Form gefunden ist*). Aber auch aus der Nähe, in welcher in vorliegendem Heft die Skizzen zum Fugenthema zu der Skizze zur Einleitung des A-moll-Quartetts stehen, lässt sich ein Ergebniss ziehen. Es ist wahrscheinlich und wird fast zur Gewissheit, dass Beethoven aus den Skizzen zum Fugenthema das aus vier Ganznoten bestehende Motiv geschöpft hat, mit dem der erste Satz des Quartetts in A-moll eingeleitet wird und das auch später darin zur Verwendung kommt. Von jenen Fugenskizzen wäre also eine zweifache Wirkung ausgegangen.

Keiner der im Skizzenheft berührten Quartettsätze hat darin seine endgiltige Fassung gefunden; sogar deren Hauptthemen sind nicht alle endgiltig festgestellt; länger fortgesponnene Skizzen kommen wenig vor; und unter den nach der Heftung geschriebenen Skizzen findet sich keine, die nicht als eine Quartettarbeit gedeutet werden könnte. Mit diesen Erscheinungen macht das Heft den Eindruck, dass es Beethoven vor Allem auf rasche Conception, auf das Hinwerfen einer Anzahl Skizzen ankam, die nöthig waren, um den Grundstock zu mehreren Quartettsätzen zu bilden, und deren weitere Ausführung einer späteren Zeit überlassen wurde.

---

*) Siehe Artikel I.

LIX.

Ein Skizzenheft aus dem Jahre 1816.

Dasselbe befindet sich, einem andern Hefte beigebunden, in der königl. Bibliothek zu Berlin, ist in Querformat, besteht aus 16 Blättern und hat auf jeder Seite 16 Notenzeilen. Ursprünglich war das Heft grösser; es fehlen Blätter. Auch mögen die zwei ersten Blätter ursprünglich nicht dazu gehört haben. Ein chronologisches Ergebniss ist aus dem Hefte nicht zu ziehen.

Zuerst (S. 1) erscheinen Skizzen



zu einem Marsch, dessen Bestimmung unbekannt ist. Die dann folgende Arbeit (S. 5 bis 31) betrifft fast ausschliesslich den zweiten und dritten Theil des letzten Satzes der Sonate für Clavier in A-dur Op. 101. Angefangen wurde dieser Satz in einem an anderer Stelle beschriebenen Skizzenbuche.*)

---

*) Siehe Artikel XXXV. Die Sonate Op. 101 zeigt im Autograph das Datum »1816 im Monath November« und erschien im Stich im Februar 1817. Diese Daten können hier wiederholt werden, weil Thayer im dritten Bande von »Beethoven's Leben« (S. 382) die unrichtige Angabe, die Sonate sei am 15. (18. Februar? — Thayer giebt den Monat nicht an) 1816 öffentlich gespielt worden, aufrecht hält. Urheber dieser Angabe scheint Schindler (Biogr. I. 240) zu sein.

Jedoch schliessen sich die hier und dort vorkommenden Skizzen nicht aneinander an. Zwischen beiden Heften muss eines liegen, das zur Ausbildung des ersten Theils jenes Satzes gedient hat. Ein grosser Theil der im vorliegenden Heft vorkommenden Skizzen gilt dem Fugato. Das zu Grunde liegende Thema erscheint in verschiedenen Fassungen, z. B. hier (S. 5) so,



hier (S. 5) so,



hier (S. 5) so



und hier (S. 11) so.

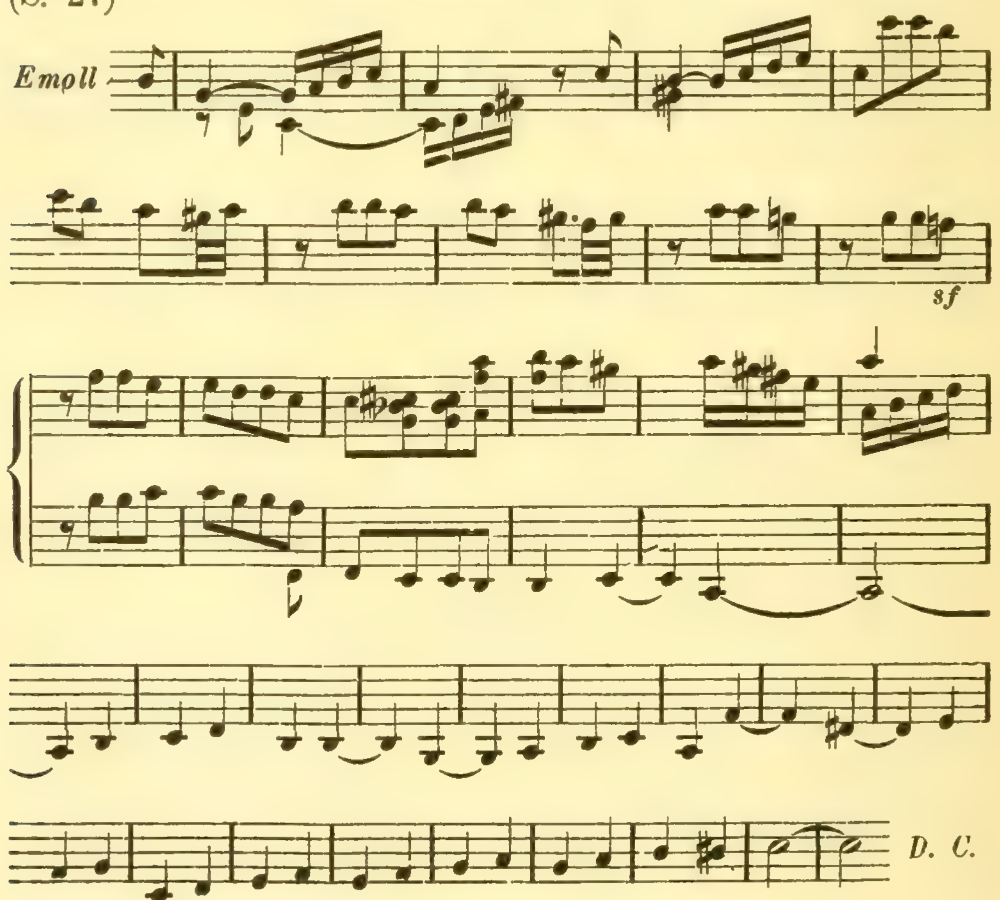


Nach der ersten der hier mitgetheilten Skizzen scheint es, dass das Fugato ursprünglich in einer der Oberstimmen (also zwei Octaven höher, als im Druck) begonnen werden sollte. In Betreff der zweiten Skizze, wo das Thema in einer andern

Tonart (D-dur) auftritt, ist zu bemerken, dass Beethoven anfangs daran dachte, auch in der Coda des Satzes ein Fugato anzubringen. Wo dieses Fugato beginnen sollte, kann man bei dieser Skizze (S. 6) sehen.



In andern Skizzen werden Engführungen gesucht, und am Schluss dieser zum Ende des zweiten Theils gehörenden Skizze (S. 27)



ist es auf eine Vergrösserung des Hauptmotives abgesehen, von der wenig in den Druck übergegangen ist. Auf andere Stellen sich beziehende Skizzen können wir übergehen. Die Skizzen nähern sich allmählich der endgiltigen Form, und es scheint, dass die Arbeit zu dem Satze im vorliegenden Hefte ganz zu Ende geführt wurde.

Anzuführen ist noch ein zwischen den Skizzen zum Sonatensatz (S. 32) vorkommender Ansatz mit einer Bemerkung,



bei der Beethoven an eine Form dachte, die ungefähr 8 Jahre später im Quartett in A-moll zur Anwendung kam, und (S. 32) ein Ansatz



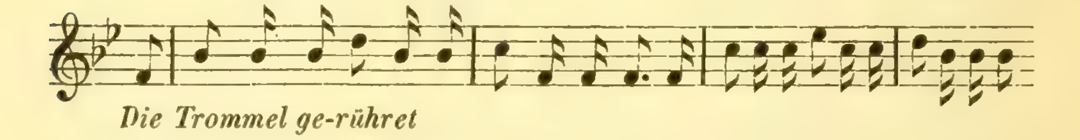
zu dem Liede »Resignation«, aus dem hervorgeht, dass Beethoven dasselbe anfangs mehrstimmig behandeln wollte.

LX.

Entwürfe zu Clärchens Liedern.

Eine ziemlich beträchtliche Anzahl meistens auf einzelnen Blättern vorkommender Skizzen giebt Gelegenheit, den Weg zu beobachten, den Beethoven bei Composition der Lieder Clärchens nahm. Am meisten nimmt das erste Lied unser Interesse in Anspruch.

Die Arbeit beginnt mit der Vornahme einzelner Textabschnitte und kommt in den ersten Skizzen, z. B. in dieser,

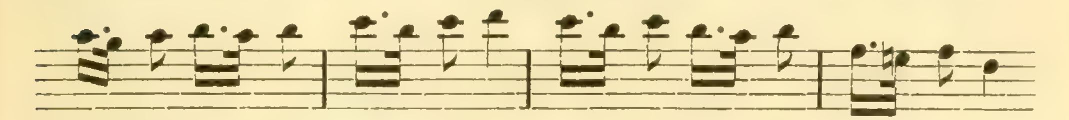


über eine prosodische Behandlung des Textes nicht hinaus. Eine Wortmelodie wird gesucht, und ein Streben nach volksthümlicher Fassung, nicht nach Charakterisirung ist bemerkbar.

Diese declamatorische, die einfachste Liedform anstrebende Behandlung des Textes wird aufgegeben. Beethoven tritt dem Inhalt des Gedichtes und damit der Situation näher. Er geht auf den Sinn einzelner Wörter und auf ein Ausmalen derselben ein. Die Trommel



wird ins Spiel gebracht, ein marschartiger Zwischensatz



wird aufgestellt und bald gesellt sich auch das Soldatenpfeifchen hinzu. Diese in kurzen und abgebrochenen Skizzen niedergelegten Vorbereitungen führen zu einer grossen Skizze,

Die Trom-mel ge - rührt

das Pfeif-chen ge - spielt mein

Lieb'-ster die Lan-ze die

tutti

Leu-te wie klopft wie

tutti

wallt o hätt

ich

folgt ihm zum Thor'naus mit

mu - thi - gem Schritt ging



in der alle Elemente der Tonmalerei, die das Gedicht bieten konnte, vereinigt sind. Beethoven hat des Dichters Worte wörtlich genommen. Das unschuldige Bürgermädchen hat sich emancipirt. Man sieht sie schreiten, marschiren, und sie singt ein mit allem Zubehör ausgestattetes munteres Soldatenlied.

Diese realistische Auffassung macht einer idealistischen Platz. Beethoven fasst das Bild Clärchens in den weitesten Rahmen und, von der nächsten Umgebung absehend und den dunkeln Hintergrund der Dichtung im Auge, giebt er ihm einen düstern Zug. Clärchen, das Schicksal ihres Geliebten ahnend, singt kein munteres Lied mehr. An die Stelle der bisher vorherrschenden Durtonarten (B-, G- und D-dur, — nur eine kleine Skizze hat H-moll) tritt eine Molltonart (F-moll), und bei dieser wird geblieben. Aus den dieser Auffassung angehörenden Skizzen ist die gedruckte Fassung hervorgegangen*).

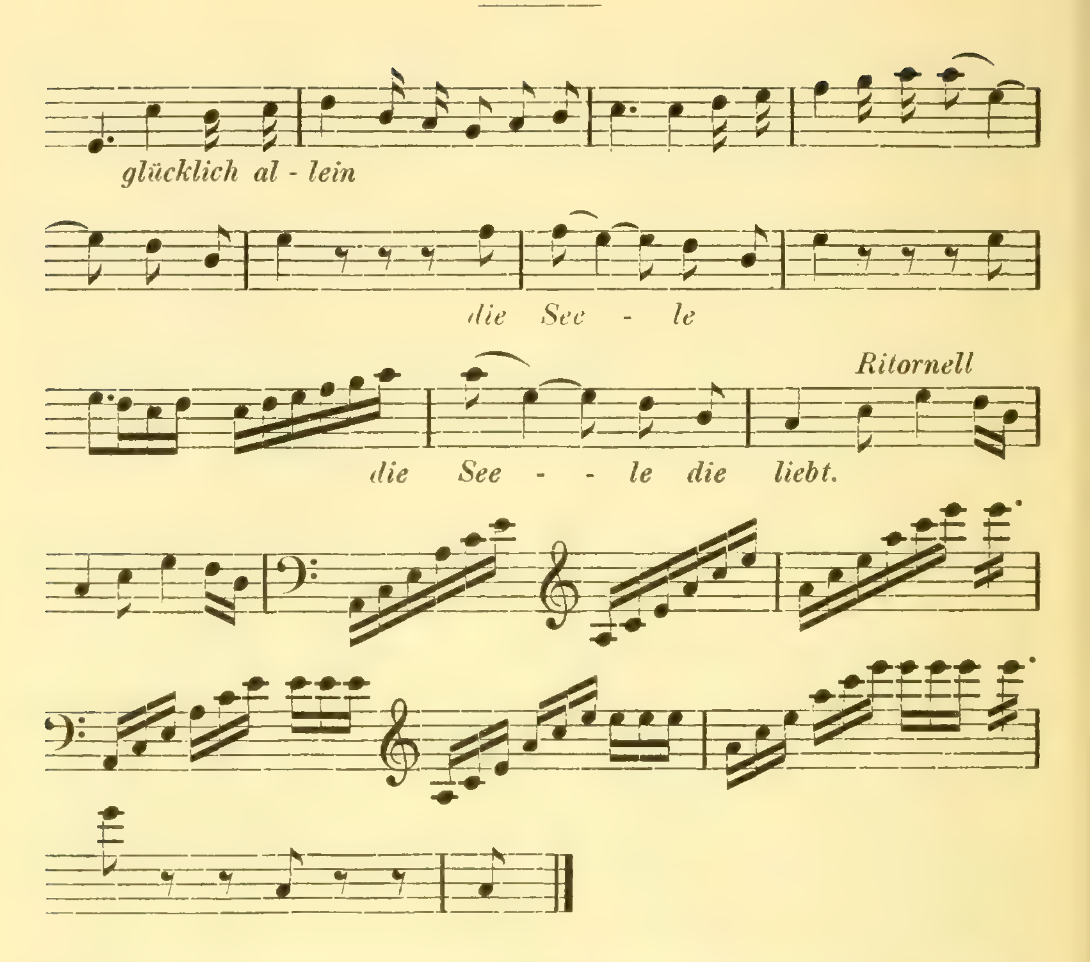
Die Composition des Liedes hat also drei Stadien durchlaufen. Beethoven ist von einer lyrischen Behandlung der einfachsten Art ausgegangen, hat dann ein dramatisch ausgestattetes Charakterlied aufgestellt und ist schliesslich auf eine

*) Später geschriebene, der gedruckten Form entsprechende Skizzen finden sich in einem Skizzenheft aus dem Jahre 1810. Siehe den Artikel XXX.

symbolische Darstellung geführt worden. Man hat die Auffassung, zu der Beethoven gelangt ist, getadelt und gesagt, das Lied sei nicht einfach genug, sei zu opernmässig behandelt, sei für das Schauspiel viel zu sehr geschmückt u. s. w. Wie dem nun auch sein mag: aus den Skizzen ergiebt sich, dass die getadelte Auffassung das Resultat verschiedener Versuche war und dass zu den von Beethoven verworfenen Auffassungen eben diejenige gehört, auf welche in jenen Einwürfen als die richtige hingedeutet wird. Nach diesem Ergebniss kann nicht bezweifelt werden, dass Beethoven das Lied mit Absicht so componirt hat und dass er die von ihm gewählte Auffassung für die geeignetste hielt. Man muss das Lied nehmen, wie es ist. Es ist ein echt Beethoven'sches Produkt. Ist das Lied fehlerhaft aufgefasst, so ist der Fehler in der subjectiven Natur Beethoven's, in seiner Neigung zu charakterisiren und zu symbolisiren zu suchen.

Die Skizzen zum andern Liede Clärchens bieten eine Erscheinung, die der bei dem ersten Liede beobachteten fast entgegengesetzt ist. Beethoven hat sich gleichzeitig mit zwei verschiedenen Bearbeitungen getragen, und scheint ihm die Wahl zwischen beiden nicht leicht geworden zu sein. Skizzen zur einen Bearbeitung stehen zwischen Skizzen zur andern. Eine von diesen Bearbeitungen ist in den Druck übergegangen. Von der andern Bearbeitung giebt folgende Skizze eine Vorstellung.





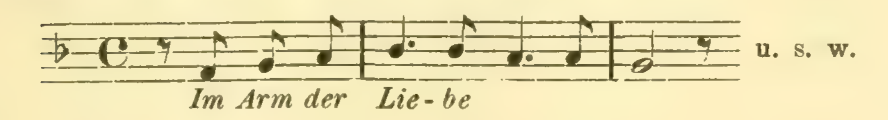
Wie man sieht, ist der darin vorkommende Refrain in anderer Taktart derselbe, den das Lied im Druck hat. Möglich, dass Beethoven der Bearbeitung im $\frac{2}{4}$-Takt zuletzt deswegen den Vorzug gegeben hat, weil sie einfacher ist und die Worte in ihr nicht so oft unterbrochen werden.

LXI.

Frühe Compositionen.

Unter dieser Ueberschrift mag von den der frühen und frühesten Zeit Beethoven's angehörenden, bisher nicht erwähnten Skizzen zu Compositionen eine kleine Anzahl vorgeführt werden.

Um 1790 wurde nach einer Skizze, welche so



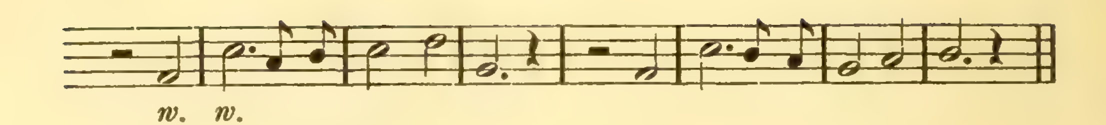
anfängt, das Liedchen von der Ruhe (Op. 52 Nr. 3) concipirt*).

Dass das Lied »Wer ist ein freier Mann?« sehr früh componirt wurde, sagt schon Wegeler (Biogr. Not. S. 47). Wir dürfen jedoch das Wort »sehr früh« nicht im engsten Sinne nehmen. Auf einigen der Bonner Zeit angehörenden Blättern finden sich Skizzen, von denen eine, deren Oberstimme so

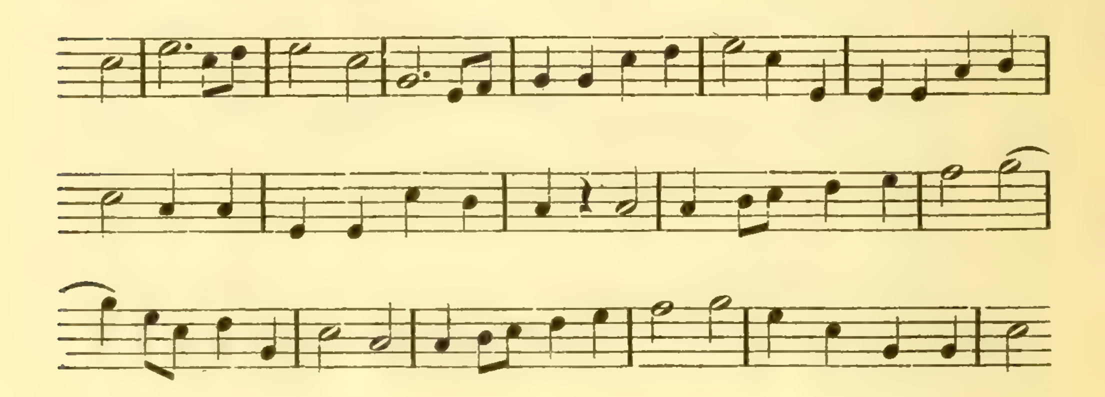


beginnt, mit der gedruckten Bearbeitung nichts gemein hat. Eine Annäherung an die gedruckte Form ist bei dieser abgebrochenen

*) Ueltzen's Gedicht erschien zuerst im Göttinger Musenalmanach für das Jahr 1788.



und bei dieser Skizze

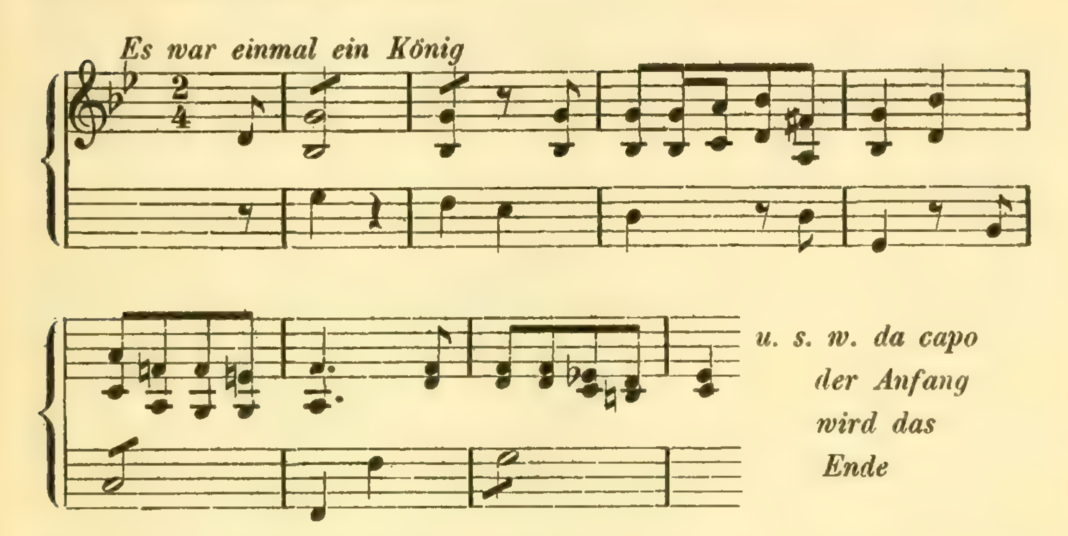


sichtbar. Pfeffel's Gedicht erschien zuerst mit einer Composition von C. F. G. Schwenke im Vossischen Musenalmanach für 1792. Seinem Inhalte nach kann das Gedicht durch die französische Revolution hervorgerufen worden sein. Auf Grund jener Jahreszahl und des früher Erwähnten können obige Skizzen nur in die Zeit zwischen Ende 1791 und November 1792 fallen. Auffallend ist die Aehnlichkeit einiger Stellen in Beethoven's Composition mit einigen Stellen in Schwenke's Composition, so dass man nicht umhin kann, einen Einfluss der letzteren auf die erstere anzunehmen. So beginnt z. B. Schwenke's Composition

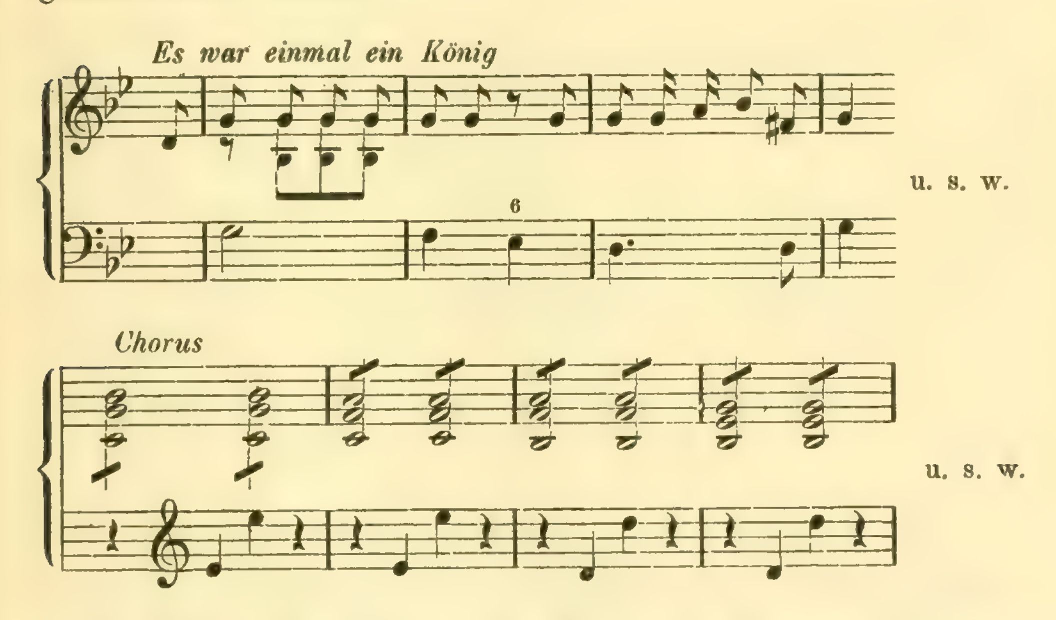


mit einer Wendung, die Beethoven ganz ähnlich später anbringt. Beethoven's Composition ist in zwei autographen Bearbeitungen vollständig vorhanden. Beide weichen etwas von einander ab und gehören der ersten Wiener Zeit an. Eine Bearbeitung stimmt mit der gedruckten Form überein.

Früh concipirt wurde ferner das Flohlied (Op. 75 Nr. 3). Der früheste Entwurf dazu



kann der Handschrift nach 1790 oder später, aber aus dem Grunde nicht vor 1790 geschrieben worden sein, weil der Text (in Goethe's »Faust. Ein Fragment«) erst in jenem Jahre gedruckt wurde. Ein später, der Handschrift nach gegen 1800 geschriebener Entwurf

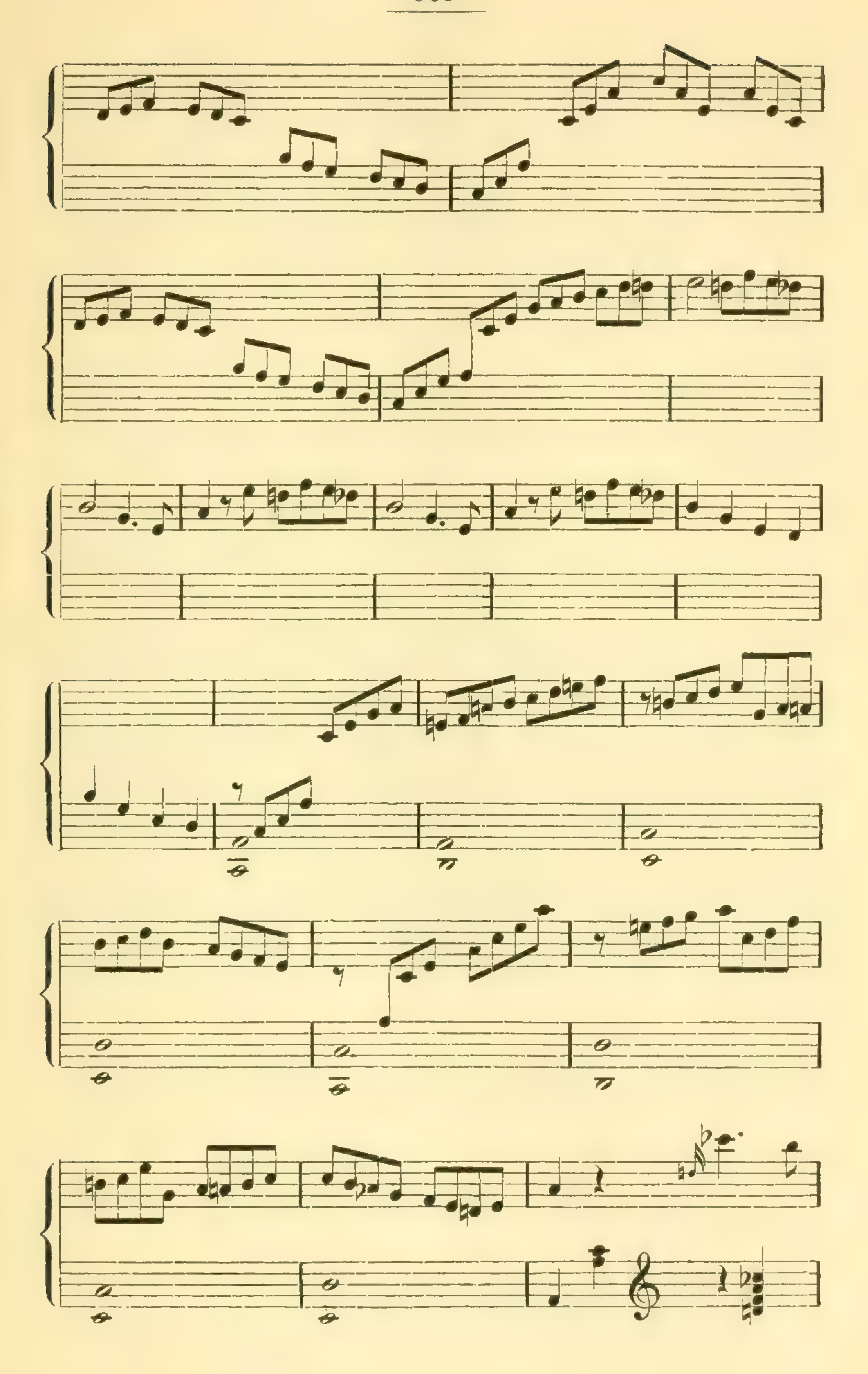


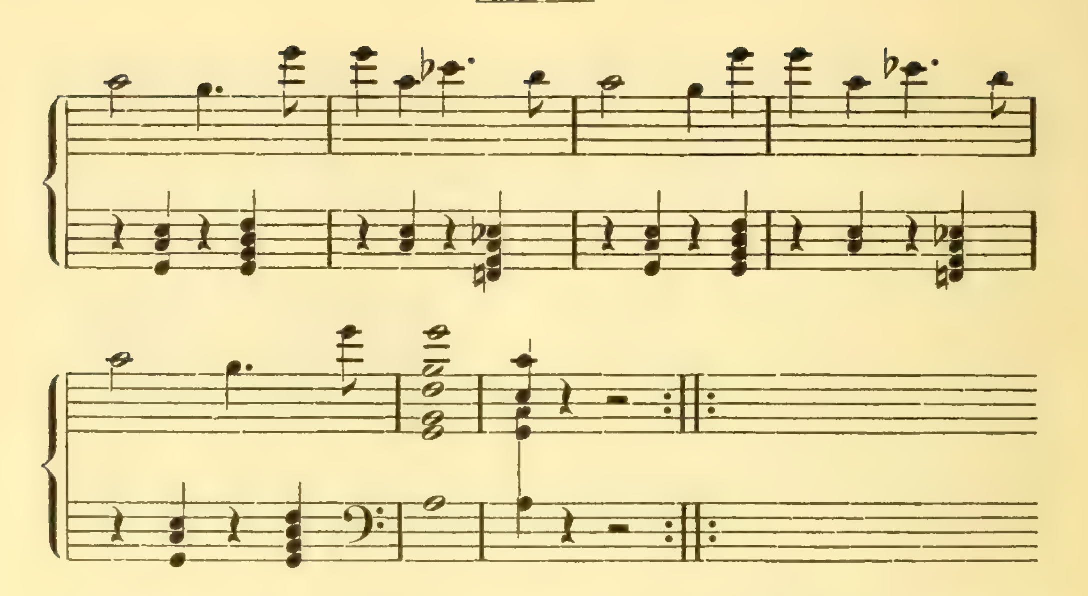
knüpft an jenen Entwurf an und stimmt an einigen Stellen mit der gedruckten Bearbeitung überein. Wie man sieht, ist ein »Chorus« darin angebracht, jedoch fehlt die Spielerei des Knickens, wie sie der Druck bringt.

Als frühe, längst vor dem Jahre 1800 entstandene Compositionen nennen wir nach vorhandenen Skizzen noch die Melodien des achten und zwölften von den i. J. 1803 erschienenen zwölf Contretänzen.

Eine Skizze zum Anfang der ersten der mit Opuszahlen versehenen Claviersonaten darf wohl als eine Merkwürdigkeit betrachtet werden. Hier ist sie.







Uebereinstimmendes mit der gedruckten Form bietet die Skizze genug. Anfang und Ende des ersten Theils des Sonatensatzes sind im Wesentlichen festgestellt. Aber auch Abweichendes kommt vor. (In der Vorzeichnung hat man sich ein ♭ hinzuzudenken.) Das Hauptmotiv und die im 2. Takt eintretenden begleitenden Accorde setzen in der Skizze auf guten Takttheilen ein, correspondiren also insofern rhythmisch miteinander. Im Druck hingegen hat das Hauptmotiv bei seinem ersten Eintritt einen Auftakt, die Begleitungsfigur eine Vorpause bekommen. Die Mitte fällt auf den ersten Blick durch ihre Verschiedenheit vom Druck auf. Im Druck herrscht das melodische Wesen, in der Skizze Passagenwerk vor. Wenn man jedoch die harmonische Grundlage dieses Passagenwerks aufsucht, so wird man finden, dass dieser im Druck verwendete Bassgang



darin versteckt ist.

Das Blatt, auf dem die Skizze vorkommt, enthält eine Randbemerkung

> *noch ein halbes Jahr in dem C.* — [Contrapunkt] *und er kann arbeiten was er will*

und ausserdem Entwürfe zu dem ungedruckten Liede »Dein Silber schien durch Eichengrün«. Letztere entstanden früher, als die Sonatenskizze. Jene Bemerkung klingt, als wenn sie aus Joseph Haydn's Munde käme. Gewiss sind es Worte eines Andern, die Beethoven angehen.

Hier mag denn auch des Verhältnisses gedacht werden, welches sich zwischen den ersten sechs oder sieben Takten einer der frühesten Bonner Zeit angehörenden Skizze



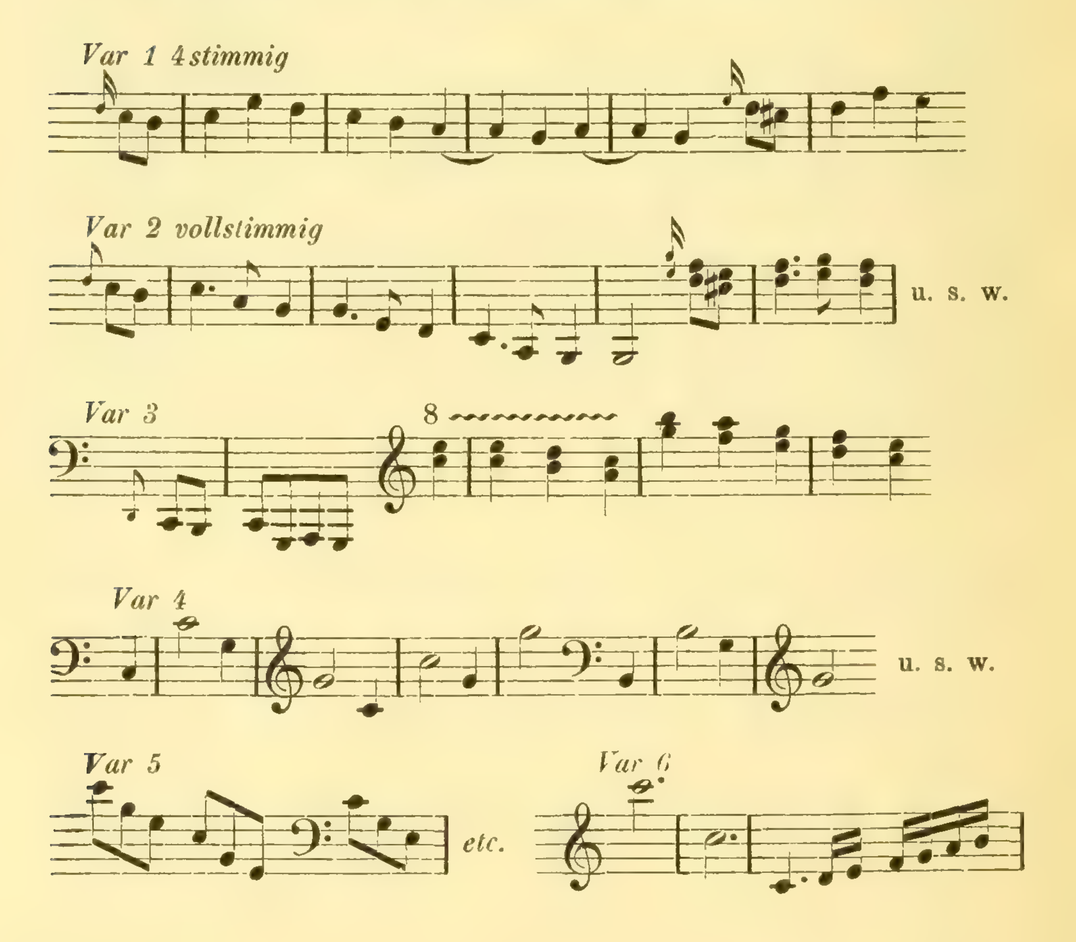
und dem Anfang des ersten Allegro's (in Es-moll) in dem zweiten der i. J. 1785 componirten drei Clavierquartette beobachten lässt. Beide Stücke haben in verschiedener Tonart im Wesentlichen dasselbe Anfangsthema. Wahrscheinlich hat Beethoven jenes ursprünglich für einen Symphoniesatz bestimmte Thema später eben so wissentlich benutzt, wie es bei einigen aus jenen Clavierquartetten in die Claviersonaten Op. 2 Nr. 1 und 3 hinübergenommenen Themen und Gängen geschehen ist. An einer Stelle des Blattes, welches die obige Skizze enthält, macht Beethoven die Notiz: »macht zusammen 4 r. und 3 g.« Ueber den Ort, wo das geschrieben wurde, ist nicht zu zweifeln.

LXII.

Skizzen zu den Variationen Op. 120

finden sich an verschiedenen Orten und meistens auf losen Bogen und Blättern, und was diese Vorlagen enthalten, ist nur geeignet, Einzelheiten aus dem Verlauf der Arbeit vor Augen zu legen.

Die ältesten von den vorhandenen Skizzen





sind mit Bleistift geschrieben und flüchtig hingeworfen. Man sieht die Arbeit noch in ihrem ersten Stadium begriffen. Meistens ist nur der Anfang und das festzuhaltende Motiv einer Variation angegeben. In der skizzirten 1., 2. und 6. Variation lassen sich die Embryonen der gedruckten 3., 4. und 7. Variation erkennen. Bemerkenswerth ist, dass Beethoven in jenen Skizzen, dem Grundbass des Themas folgend, im ersten Abschnitt (nämlich in den ersten vier Takten, vom ersten Auftakt bis zum zweiten Viertel des vierten Taktes gezählt) die tonische Basis nicht verlässt und sich erst beim Eintritt des zweiten Abschnittes zur Dominante wendet, und dass hingegen in später geschriebenen Skizzen und im Druck (bei der 3. und 4. Variation) die Wendung zur Dominante früher und noch vor Schluss des ersten Abschnittes geschieht. Diese »Licenz« war also anfangs nicht da.

Später geschriebene Skizzen, z. B. diese



und diese



zeigen die Arbeit vorgeschritten. Beethoven sucht schon das zu fugirende Thema der 32. Variation, und in einer Skizze zur 3. Variation ist (zu Anfang des 4. Taktes) die vorhin erwähnte Wendung zur Dominante schon erfolgt. Vorstehende Skizzen wurden gegen Ende 1822 geschrieben.

Eine in ziemlich dieselbe Zeit fallende Gruppe von Skizzen betrifft die 10. bis 22. Variation. Die Skizze zur 18. Variation



ist zu Anfang mit »Presto« bezeichnet. Im Autograph hat Beethoven das Tempo: »Poco moderato« und im Druck ein noch langsameres Tempo (Moderato) gewählt. Von den übrigen Skizzen ist eine zur 11.



und eine zur 22. Variation hervorzuheben.



Eine Skizze zur 20 Variation ist mit der Zahl 17 versehen. Hieraus lässt sich der Schluss ziehen, dass von den ersten 20 Variationen drei noch nicht angefangen waren.

Wieder andere Blätter zeigen die Arbeit



der Beendigung nahe. Beethoven arbeitet an den letzten Variationen. In den Skizzen zur 32. Variation wird das zu fugirende Thema vergrössert und in verschiedenen Taktarten aufgestellt. Man wird dabei an eine Form der alten Canzone erinnert, der man bei Frescobaldi, A. Poglietti und noch bei J. S. Bach begegnen kann.

Zu den zuletzt geschriebenen, wieder auf andern Blättern befindlichen Skizzen gehören auch einige zur 3., 4., 9. und 10. Variation. Der Anfang einer derselben ist in den »Beethoveniana« mitgetheilt.

Aus der Umgebung, in welcher mehrere der erwähnten und angegebenen Skizzen erscheinen, ist zu schliessen, dass Beethoven mit Unterbrechungen an den Variationen arbeitete. Die unterbrechende Arbeit war meistens die zum ersten Satz der neunten Symphonie. Beendigt wurde die Arbeit zu den Variationen spätestens im Frühjahr 1823. Wann sie begonnen wurde, ist aus den Skizzen nicht zu ersehen. Die Angabe Schindler's (Biogr., II. 34), die Verlagshandlung Diabelli u. Comp. habe »in der Winterzeit von 1822 auf 1823 einer grossen Anzahl Componisten den Plan zur Herausgabe eines Collectiv-Werkes von Variationen für Pianoforte vorgelegt« u. s. w., ist, was das Datum betrifft, unrichtig. Dass jene Verlagshandlung ihren Plan viel früher ausgeheckt hatte, lässt sich durch den von Franz Schubert gelieferten Beitrag beweisen. Dieser Beitrag zeigt im Autograph das Datum: »März 1821«. Man wird sich aber damit auch noch nicht zufrieden geben wollen, wenn man einen Brief liest, den Beethoven am 10. Februar 1820 an Simrock schrieb und in dem Beethoven eine Composition mit den Worten erwähnt: »Grosse Veränderungen über einen bekannten Deutschen — welche ich Ihnen unterdess nicht zusagen kann«. Beethoven kann damit nur die Variationen Op. 120, die aber noch lange nicht fertig waren, gemeint haben. An das von ihm gebrauchte Wort »Deutschen« darf man sich nicht stossen. Die Benennungen Deutscher, Deutscher Tanz und Walzer waren damals bei den Componisten in Wien gleichbedeutend. In dieser Hinsicht lässt sich auf einige Compositionen Fr. Schubert's verweisen, welche einmal diesen, ein ander Mal jenen Namen tragen. Man sehe im Thematischen Verzeichniss der Werke Schubert's z. B. (S. 23 ff.) die verschiedenen Ueberschriften der Tänze Op. 18 Nr. 1, 2 und 3.

LXIII.

Liegengebliebene Arbeiten.

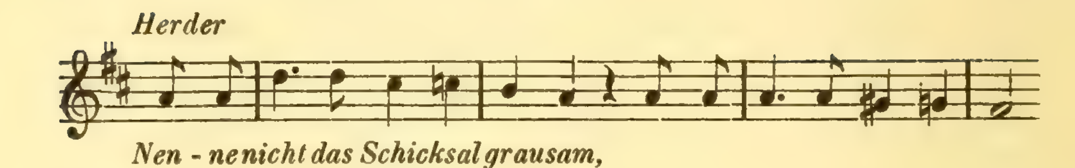
Wir unternehmen hier eine Zusammenstellung derjenigen unbenutzt liegengebliebenen Compositionsentwürfe, welche, meistens aus dem Grunde, weil sie auf einzelnen Blättern vorkommen, bisher nicht erwähnt werden konnten und die uns am meisten der Beachtung werth erscheinen und zur Erweiterung der Kenntniss von Beethoven's Thätigkeit beitragen können. Alle vorhandenen nicht zur Ausführung gekommenen Entwürfe vorzuführen würde überflüssig und auch wohl unthunlich sein. Bei der zu treffenden Auswahl wird sich unser Augenmerk zuerst und vorherrschend auf Entwürfe zu Gesangcompositionen richten. Man wird aus solchen einen Schluss auf die Bekanntschaft Beethoven's mit unserer Litteratur machen können.

Ein Blatt enthält den Entwurf



zu einem Liede. An einer andern Stelle des Blattes stehen Entwürfe zu den Variationen für Clavier und Violine über das Thema »Se vuol ballare«. Demnach ist jener Entwurf in das Jahr 1792 zu setzen.

Ein anderes Blatt enthält hier

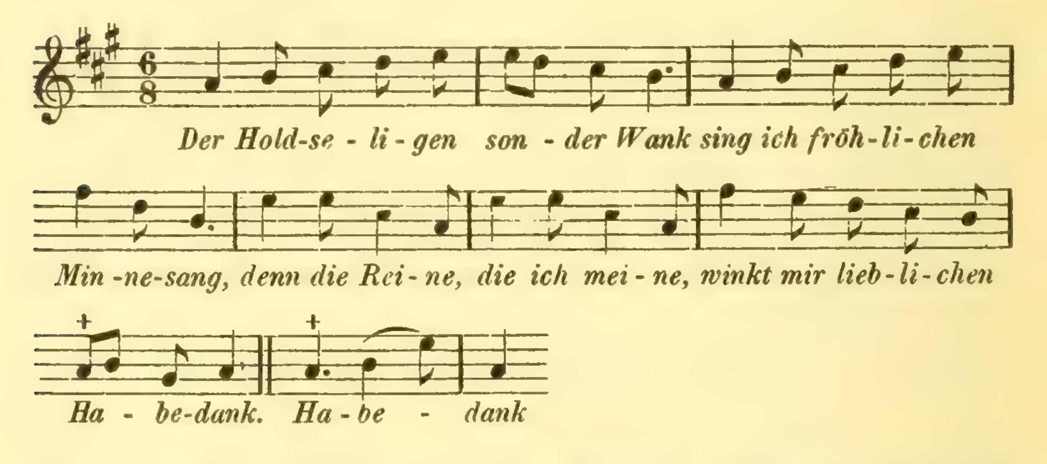


und hier

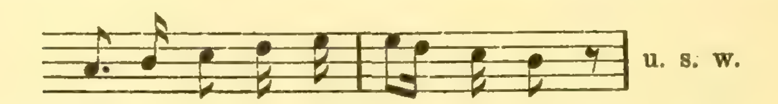


Ansätze zur Composition eines Gedichtes aus Herder's »Nacht und Träume«. Auf demselben Blatte steht die von Beethoven seinen vierhändigen Variationen in C-dur zu Grunde gelegte Melodie von Graf Waldstein. Demnach können jene Entwürfe ungefähr dem Jahre 1793 angehören.

Auf einem der Handschrift nach der Zeit vor 1800 angehörenden Blatte steht eine Melodie



zu Voss' »Minnelied«. Beethoven schreibt die Melodie nochmals



in anderer Taktart hin, streicht diese Fassung aber durch. Nebenan ist bemerkt: »Titel — leichte Lieder« Beethoven dachte also an eine Zusammenstellung solcher Lieder.

Ungefähr zur selben Zeit entstanden Entwürfe



zur Composition eines Gedichtes aus Goethe's »Faust« und ein im Entwurf vollständiges Lied mit diesem Anfang.



Goethe's »Rastlose Liebe« wurde als durchcomponirtes Lied entworfen. Der Entwurf füllt drei Seiten, wurde wahrscheinlich zwischen 1800 und 1804 geschrieben und fängt so an.



Matthisson's »Wunsch« wurde wiederholt und zu verschiedenen Zeiten zur Composition vorgenommen. Hier stehe ein Ansatz,



der im Jahre 1804 geschrieben wurde, als Beethoven mit der Oper »Leonore« beschäftigt war.

Aus dem Jahre 1808 ist ein Entwurf



zu einem kurzen Chor zu verzeichnen.

Ungefähr im Jahre 1820 entstand ein Entwurf



zu Goethe's »Heidenröslein«. Beethoven nahm das Lied später nochmals vor.

Unter den der Zeit vor 1800 angehörenden Entwürfen zu Instrumental-Compositionen findet sich eine hübsche Melodie.



Beethoven hat sich in den letzten Takten verschrieben, und muss der Werth einiger Noten geändert werden.

Gegen Anfang 1823 machte Beethoven einen Ansatz



zur Composition einer Einleitung für die Cantate »Der glorreiche Augenblick«. Dass er das Vorhaben, eine solche Einleitung zu schreiben, einige Jahre später noch nicht aufgegeben hatte, geht aus einem Briefe vom 12. Juni 1825 an den Verleger Haslinger hervor, in dem Beethoven schreibt: »Die Partitur der Cantate brauche ich einige Tage, da ich eine Art Ouverture dazu schreiben möchte«.

Beethoven ist auf keines der in seine späteren Jahre fallenden und nicht zur Ausführung gekommenen Vorhaben so oft zurückgekommen und bei keinem hat er so lange beharrt, als bei dem, eine Ouverture über den Namen Bach zu schreiben. Einzelne Skizzen zu dieser Arbeit sind bereits anderwärts mitgetheilt worden und kommt es hier nur auf eine Zusammenstellung der vorhandenen Entwürfe an. Letztere finden sich an vier Orten vertheilt. Die erste Andeutung zur Composition einer Bach-Ouverture ist in einer Bemerkung

> *auch statt einer neuen Sinfonie eine neue Overture auf B a c h sehr fugirt mit 3* (Posaunen? Subjekten?)

enthalten, welche zwischen Skizzen zur neunten Symphonie vorkommt und ihrer Umgebung nach in das Jahr 1822 zu setzen ist*). Ungefähr derselben, vielleicht einer etwas späteren Zeit gehören einige Entwürfe an, von denen der erste so,



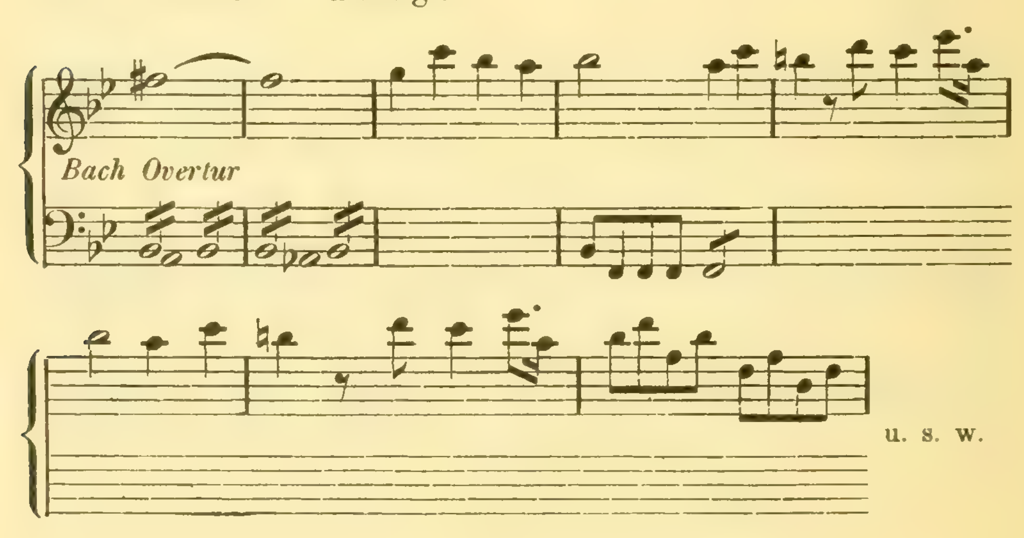
*) Vgl. den Artikel XX.



der zweite so



und ein dritter so anfängt.



Dann kommt Beethoven auf sein Vorhaben zurück in einigen Ansätzen, von denen einer



sich mit dem Thema, andere



sich mit der Durchführung des Hauptmotives befassen. Diese Ansätze wurden nach ihrer Umgebung (Skizzen zum Opferlied Op. 121[b] und zu dem Kanon »Schwenke dich«) wahrscheinlich im Jahre 1823 geschrieben. Der letzte Ansatz*)



geschah im Jahre 1825.

Mit Ausnahme der vier Noten, welche der Name »Bach« bietet und an welche überall angeknüpft wird, sind die in den Skizzen zur Bach-Ouverture aufgestellten Themen so verschieden, dass bei ihnen nicht, wie bei Skizzen zu andern Werken, von Umbildungen eines frei concipirten Themas, sondern nur von dem Festhalten eines entlehnten Motives die Rede sein kann. Jenes Motiv sollte den Kern der Composition

*) Bereits angeführt im Artikel I. Zu verweisen ist auch auf Marx' »Beethoven«. 2. Aufl. II. 291, und auf Schindler's Mittheilung in Hirschbach's »Repertorium« v. J. 1844 S. 1. Einige der am letzteren Orte gebrachten Skizzen (in C-moll) gehören jedoch nicht, wie Schindler angiebt, zur Bach-Ouverture.

bilden. Aber nicht die Günstigkeit des Motives allein gab die Anregung zu dem Vorhaben, sondern der Erklärungsgrund ist hauptsächlich darin zu suchen, dass Beethoven sich zu jener Zeit viel mit Fugencomposition beschäftigte und dass ihm J. S. Bach als das höchste Muster in jener Compositionsform erschien. In der Ouverture über den Namen B a c h und in deren ausgesprochenem fugirtem Wesen sollte der Kunst Bach's eine Huldigung dargebracht werden.

LXIV.

Ein Brief-Concept.

Die Briefe Beethoven's, welche an Verleger gerichtet und geschäftlicher Art sind, sind in der Regel von fremder Hand geschrieben und von Beethoven nur unterschrieben. Beethoven begleitet einmal (in einem Schreiben an den Verleger Schott vom 20. Mai 1824) einen solchen Brief mit den Worten: »Ich habe durch einen Geschäftsmann diesen Brief schreiben lassen, da ich wenig bewandert in dergleichen«. Da nun aber zu einigen von diesen Briefen sich die von Beethoven's Hand geschriebenen Concepte aufgefunden haben, in denen mit fast kaufmännischer Vorsicht die bei einer Rechtsabtretung zu berücksichtigenden Punkte (Bestimmung des Honorars, Angabe der Zeit und Art der Bezahlung u. s. w.) angegeben sind: so kann man wohl der Meinung werden, es könnten dabei auch andere Motive mit im Spiele gewesen sein, als die blosse Unbewandertheit in geschäftlichen Dingen. Man kann darüber aber jetzt nicht urtheilen, weil die dazu nöthigen, beweiskräftigen Briefschaften noch nicht in genügender Anzahl gesammelt sind. Es mag hier genügen, zur Vervollständigung des vorhandenen Materials durch Mittheilung eines einschlägigen Schriftstückes beizutragen. Das Schriftstück ist der von Beethoven aufgesetzte Entwurf zu einem Briefe an den Verleger Schlesinger in Berlin.*) Wir theilen es mit allen Schreibfehlern

---

*) Das Original ist im Besitz des Mittheilers.

(mit Einrechnung der vergessenen Wörter), Aenderungen, Randbemerkungen u. dgl. so genau als möglich mit. Die Randbemerkungen Beethoven's stehen in der folgenden Wiedergabe neben den Stellen, zu welchen sie gehören, und verweist jedesmal, wie im Original, ein Zeichen (X, †, Vi-de) darauf hin. Die von Beethoven durchstrichenen Stellen, welche sich theils im Texte, theils am Rande des Conceptes befinden, haben wir mit eckigen Klammern [ ] eingefasst. Beethoven schreibt:

Baden am
15ten Juli.

Euer Wohlgebohren!

Mit grossem Vergnügen erhielt ich ihre allgemeine Berl. Musik. Zeitung, u. bitte sie mir selber immer theilhaftig zu machen, durch Zufall geriethen mir einige Blätter davon in die Hände worin ich den geistreichen Hr. Redakteur Hr. Marx sogleich erkannte, u. wünsche dass er fortfahre das Höhere und wahre Gebiet der Kunst immer mehr aufzudecken, welches gewinn für dieselbe sein wird, u. das blosse Silbenzählen etwas in abnahme bringen dürfte. — auf ihr Verlangen zeige ich ihnen an, dass ich ihnen 2 grosse neue Violin Quartetten überlassen könnte, das Honorar für eines wäre 80 ♯♯, [X] denn Seit einiger Zeit sucht man von allen Seiten sehr meine werke u. so ist mir auch schon auf die 4tetten dieses gebothen, ebenso Z. B. auf eine 4händige Klavier Sonate dasselbige,

[X welches mir auch schon dafür gebothen, jedoch aus andern Rücksichten]

Vi- ich glaube aber, dass da Sie diese quartetten nach Paris London schicken können † eher noch mehr geben könnten jedoch bin ich damit zufrieden, nach London schicke ich selbst nichts mehr, seit mein Freund u. Schüler Ries nicht mehr da ist, da die correspond. u. das Besorgen zu viel Zeit wegnimmt, und ein Priester des Apoll ohnehin mit d. d. verschont sein müste, leider fordern unterdessen die Umstände, dass der blick von oben auch sich [in die Tiefe verlieren muss, dahin, wo die bösen Unterirdischen Mächte hausen] auf die Erde verlieren muss. — um ihnen übrigens einen Beweiss zu geben, wie ich auf sie rücksicht können sie mir einen wechsel auf ein gutes Hauss hier auf 3 auch 4 Monathe anweisen, auf Erhaltung dieses erhalten sogleich die quartetten, doch erwarte ich jetzt erst ihre geneigte Antwort, worauf ich ihnen dann schreiben werde, wann sie den wechsel schicken sollen, gegen welchen alsdenn die 4tetten dort sogleich abgegeb. werden, denn es ist nicht Ehrenvoll u. zu Umständl. erst zu warten bis diese werke erst in Berl. ankommen, — ich halte es überall so, sie können sich drauf verlassen, dass die 4tetten sogleich als ich den wechsel erhalte gegen selben abgeg. werden — gern werde ich ihnen auch zuweilen einen Beitrag einen Kanon oder d. g. zur B. allg. Z. liefern, wenn man es wünschen wird — eilen sie nun mit der ant-

-dc. ich würde ihnen aber gern den Vorzug geben.

† wie ich denn von Ries weiss, dass ihr Sohn in Paris auch schon früher meine Kompositionen dahin gegeb.

wort, damit ich gerade diese 4teiten [X] welche ich wünschte, dass H. Marx zuerst zu gesichte bekäme, bei ihnen in Berlin [heraus] erschienen.

[X niemanden andern gebe]

Euer wohlgebohren
mit [aller] Achtung
[Ergebenster]
Beethoven

schicken sie ihren Brief gefälligst gleich durch die Briefpost, denn lange kann ich nicht warten. Es braucht gar nichts als an Ludwig van Beethoven in Wien.

Eine Jahreszahl hat Beethoven nicht angegeben. Seinem Inhalt nach kann das Schreiben nur dem Jahre 1825 angehören. Die zwei Quartette, welche Beethoven anbietet, sind das in A-moll (Op. 132) und das in B-dur (Op. 130). Beide wurden im Jahre 1825 componirt; jedoch war zur Zeit, da Beethoven den Brief aufsetzte, das in B-dur noch nicht fertig. Die vierhändige Clavier-Sonate taucht auch in der Correspondenz mit Diabelli auf. In einem Briefe vom 24. August 1824 an Diabelli macht sich Beethoven anheischig, eine vierhändige Sonate gegen ein Honorar von 80 Dukaten zu schreiben; in einem andern Briefe schreibt er sogar von vierhändigen »Sonaten«, welche Diabelli »ganz gewiss« von ihm erhalten würde. Dass Beethoven im Sinne hatte, solche zu schreiben, kann nicht bezweifelt werden; man kann aber mit Grund zweifeln, dass etwas davon fertig wurde. Beethoven erwähnt ferner die von Marx redigirte Berliner allgemeine musikalische Zeitung. Die erste Nummer derselben erschien am 7. Januar 1824. Was endlich Ferdinand Ries, den »Freund und Schüler« Beethoven's betrifft, so kann man bemerken, dass derselbe London nach zwölfjährigem Aufenthalte im Sommer 1824 verliess und nach Godesberg bei Bonn zog.

Was mit dem mitgetheilten Entwurf geschehen sollte erfahren wir aus einigen Briefen Beethoven's an seinen Neffen,

in welchen auf jenen Entwurf Bezug genommen wird. In einem Briefe (ohne Datum) heisst es u. a.: »Lieber Sohn! Du siehst aus den Beilagen alles — schreibe diesen Brief an Schlesinger . . . . Fasse manches besser, ich glaube, dass man auf 80 # wohl rechnen könnte. — Wenn es nöthig?! warte mit dem Brief an Galitzin, jedoch den an Schlesinger besorge Samstags«. In einem andern Briefe (geschrieben in »Baden am 15ten Juli« also an demselben Tage, wie der vorliegende) heisst es u. a.: »Lieber Sohn! In dem Briefe an Schlesinger ist noch nachzufragen, ob Fürst Radziwil in Berlin ist. — Wegen den 80 # kannst du auch schreiben, dass selbe nur in C. Gulden, der # zu 4 fl. 30 kr. brauchen gezahlt zu werden, jedoch überlasse ich dir das selbst, denn zu viel ist es nicht für den, da er England und Frankreich mit hat. — Wegen dem Wechsel von 4 Monathen musst du dich auch recht ausdrücken« u. s. w. Der Neffe sollte also den Brief ins Reine schreiben und die Reinschrift befördern. Ob es geschehen, wissen wir nicht. Es ist aber nicht zu bezweifeln, da Schlesinger bald darauf (nach Schindler im August 1825, vgl. dessen »Biographie« II, S. 113 u. 118) eins der angebotenen Werke, das Quartett in A-moll, übernahm.

LXV.

Die Clavierstimme zu Op. 61.

Die autographe Partitur des Violin-Concerts Op. 61 enthält auf dem untersten, leer gebliebenen System manche Andeutungen von Beethoven's Hand, welche sich auf die Bearbeitung der concertanten Violinstimme dieses Werkes zu einer Clavierstimme beziehen. Sie kommen nur bei den zwei ersten Sätzen, und auch hier nicht überall, vor; ferner geben sie selten die ganze Clavierstimme, sondern meist nur die Partie der linken Hand. Ungeachtet dieser Unvollständigkeit und Lückenhaftigkeit sind sie dennoch geeignet, auf die Betheiligung Beethoven's an jener Bearbeitung ein Licht zu werfen.

Beim ersten Anblick kann es scheinen, Beethoven habe die Andeutungen für sich selbst gemacht, um sie später bei einem von ihm selbst unternommenen Arrangement zu benutzen. Bei näherer Betrachtung wird man jedoch von dieser Ansicht zu einer andern gedrängt, welche sich dahin ausspricht, Beethoven habe jene Andeutungen nicht für sich selbst, sondern für einen Abschreiber gemacht, der dann aus ihnen und der dazu gehörenden concertanten Violinstimme die Clavierstimme zusammenzusetzen hatte. Wer dieser Mitarbeiter Beethoven's war, wird wohl schwer zu ermitteln sein. Es ist aber nur zu wahrscheinlich, dass derselbe auch nach einer gewissen mündlichen Anweisung verfahren musste und dass Beethoven später seine Arbeit durchsah, änderte und hinzufügte.

Hier ist nun, in Betreff der für die rechte Hand hinzuzusetzenden Solostimme, auf eine eigenthümliche Erscheinung aufmerksam zu machen, welche in dem Bericht über das

Violin-Concert in originaler Gestalt näher zur Sprache kommt. Die autographe Partitur enthält innerhalb ihres Partitur-Systems eine Lesart der concertanten Violinstimme, welche man wohl als die ursprüngliche bezeichnen muss, und unterhalb des Partitur-Systems auf leer gebliebenen Notenzeilen viele Varianten zu einzelnen Takten und grösseren oder kleineren Gruppen der erwähnten Solostimme. Veranlasst wurden diese Varianten offenbar durch die Schwierigkeit, welche die ursprüngliche Lesart dem ausführenden Violinspieler bot; und man kann wohl sagen, dass wenn auch manche Stellen durch solche Veränderung an Ausführbarkeit gewannen, sie doch an musikalischer Bedeutung einbüssten. Dies geht hervor aus einer Vergleichung der gedruckten und endgiltigen mit der ursprünglich geschriebenen Lesart der Violinstimme. Nun ist aber klar, dass alle Bedenken wegen der technischen Unausführbarkeit oder Schwierigkeit der Violinstimme bei einer Uebertragung auf das Clavier wegfallen mussten und hier die ursprüngliche Lesart, soweit sie mit dem Charakter des Claviers zu vereinen war, wieder in ihr Recht treten konnte. Ein Blick auf die gedruckte Clavierstimme, namentlich im ersten und letzten Satz, wird es zur Genüge zeigen, dass hier häufig die ursprüngliche, in der gedruckten Violinstimme verlassene Lesart beibehalten ist. Ist es doch auch denkbar, dass lediglich der Wunsch und die Absicht, soviel als möglich die ursprüngliche Lesart zu retten und zu erhalten, die Clavier-Bearbeitung veranlasste.

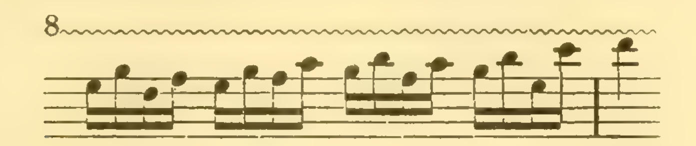
Hier ist nun die Frage aufzuwerfen, ob in der Clavierstimme, wie sie gedruckt ist, die ursprüngliche Lesart so viel als möglich mit Rücksicht auf den Charakter des Claviers beibehalten ist, und ob nicht Verwechslungen mit Varianten u. s. w. vorgefallen sein können. Die innerhalb des Partitur-Systems des Autographs stehende Violinstimme, welche wir im Allgemeinen als die ursprüngliche bezeichnen, zeigt hier und da manche Aenderungen, welche Beethoven mit einzelnen Noten und Figuren oder mit längeren Stellen vorgenommen hat. Sie sind zum grössten Theil der Art, dass man sie als Verbesserungen ansehen muss, und dann hat Beethoven in der Regel

das, was früher da stand, so durchstrichen oder so unkenntlich gemacht, dass über die Ungiltigkeit desselben kein Zweifel sein kann. Derartige Verbesserungen kommen namentlich im letzten Satz vor, welcher sichtlich flüchtiger und schneller als die beiden ersten Sätze niedergeschrieben wurde. Hier und überhaupt in solchen Fällen muss nicht das, was zuerst, sondern das, was darauf zunächst geschrieben war, als giltige Lesart verstanden werden. Abgesehen von solchen Veränderungen finden sich, namentlich im ersten Satz, auch einige oder mehrere Stellen, welche Beethoven leicht durchstrichen hat, so dass sie sehr gut zu lesen sind, welche aber den Varianten gegenüber als zur ursprünglichen Lesart gehörend betrachtet werden müssen. Ein bestimmter Grund, warum Beethoven solche Stellen durchstrichen, und fast alle andern, auch wenn sie Varianten haben, nicht durchstrichen hat, ist nicht anzugeben. Am besten mag solche Unregelmässigkeit in der Bezeichnung aus dem Entstehen der Varianten zu erklären sein; denn diese entstanden, wie sich aus der Handschrift ergiebt, zu ganz verschiedenen Zeiten, zum Theil sogar, worauf wir noch zurückkommen werden, später als die Andeutungen für die Clavierbearbeitung; jene durchstrichene Stellen aber mögen die ersten gewesen sein, welche aus technischen Gründen Varianten erhielten und bedurften.

Nach diesen Auseinandersetzungen sind wir so weit gekommen, um behaupten zu können, dass in der Clavierstimme, wie sie gedruckt ist, Verwechslungen der ursprünglichen Lesart mit Varianten vorgefallen sein müssen. Dies möge an der ersten betreffenden Stelle, welche vorkommt, gezeigt werden. Der 12. Takt im 1. Solo des 1. Satzes heisst in der gedruckten Clavierstimme



Jede dieser Stimmen, für sich betrachtet, ist authentisch, denn jede findet sich von Beethoven's Hand geschrieben vor. Die Stimme der rechten Hand ist eine Variante der Violinstimme und was die linke Hand hat, ist dafür besonders angedeutet. Wie beide Stimmen aber zusammenpassen und wie die ganze Stelle in Zusammenhang und als Folge der in den drei vorhergehenden Takten in beiden Händen gleichmässig fortschreitenden Terzengänge erscheint, darüber werden wohl schwerlich die Ansichten weit auseinander gehen. Die ursprüngliche Lesart der Violinstimme ist



Diese Stelle ist durchstrichen, aber dennoch leicht zu lesen, und führt ein »Vi-de« auf die erwähnte Variante. Statt der zweitvorletzten Note hatte Beethoven anfangs, eine Quart höher, a geschrieben; das e ist eine unwesentliche Aenderung. Auf den damaligen Clavieren, welche nur bis ins viergestrichene c gingen, konnte die Stelle nicht gespielt werden. Dieser Umstand machte eine Aenderung nöthig und hat auch Beethoven in seiner Andeutung für die linke Hand darauf Rücksicht genommen. Es ist aber darauf aufmerksam zu machen, dass in dieser der in den vorhergehenden Takten begonnene oder angedeutete Terzengang fortgesetzt wird und dass ebenso eine früher und zuerst geschriebene, aber später gestrichene Andeutung für die linke Hand, welche so hiess



nur als eine Fortsetzung jenes Terzenganges erscheinen kann. Es kann nun wohl kein Zweifel sein, dass Beethoven, als er diese Andeutungen schrieb, auch für die rechte Hand, analog

der ursprünglichen Lesart der Violinstimme und mit Rücksicht auf den Umfang des Claviers, ein gleichmässiges Fortgehen in gebrochenen Terzen im Auge hatte. Der die vorliegende Stelle betreffende Fall wird dann zu lösen sein in folgender Weise:





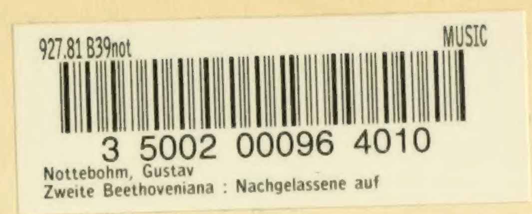


Druck von C. G. Röder in Leipzig.









ML 410 .B4 N92

Nottebohm, Gustav, 1817-
1882.

Zweite Beethoveniana

